

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MATÉRIALITÉ DU TEXTE ET PICTURALITÉ POÉTIQUE
ÉTUDE DU RECUEIL *LE VIERGE INCENDIÉ* DE PAUL-MARIE LAPOINTE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIELLE DEMERS

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Mme Jacinthe Martel, pour son humanité, sa rigueur, son enthousiasme, son professionnalisme, son partage et ses grands éclats de rire. Merci, surtout, d'avoir cru en moi et en ce projet. Il n'aurait pas été le même sous une autre direction.

Au groupe IRMA (Initiative interuniversitaire de recherche sur les manuscrits et les archives littéraires) ainsi qu'à Bibliothèque et Archives nationales du Québec pour leur soutien autant financier qu'intellectuel.

À Antoine Lefebvre, tendrement, pour cette compréhension et cette motivation soutenues, et pour avoir suivi mes angoisses et mes exaltations avec patience. Merci pour cette confiance qui a su nourrir la mienne.

À ma famille, chaleureusement : à mes parents, Danièle et Marc, à ma sœur, Rachel, ainsi qu'à ma famille élargie pour leurs encouragements incessants et leur joie de vivre.

À Monsieur Marcel Labine, tout spécialement, ancien professeur de poésie au Collège de Maisonneuve et poète accompli, pour avoir placé ce recueil sur ma route.

À mes amis, pour leur présence et leurs encouragements.

Je tiens finalement à remercier humblement Monsieur Paul-Marie Lapointe. Merci d'avoir autorisé la numérisation de neuf pièces d'archives : cet apport à mon mémoire est plus que considérable. Mais surtout, merci, merci pour tous ces mots.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PRÉSENTATION DU RECUEIL ET DE SA COMPOSITION	6
I.I La composition du recueil	9
I.I.I Les trois formes poétiques	11
I.I.II Écriture fragmentaire	16
I.II La thématique	18
I.II.I La violence	18
I.II.II L'opposition entre la violence et la douceur	23
I.II.III L'opposition Éros-Thanatos	28
CHAPITRE II	
POÉTIQUE DE LA FIGURE LITTÉRAIRE	33
II.I Bref historique	33
II.II La figure féminine du <i>Vierge incendié</i>	44
II.II.I Constitution de la figure	44
II.II.II L'action par la question du baptême	47
II.III Le corporel et le textuel	52
II.III.I Fragmentation textuelle	52
II.III.II Quand le texte et le corps se répondent	56

CHAPITRE III	
QUAND LE TEXTE DEVIENT TABLEAU	61
III.I Étude génétique du <i>Vierge incendié</i>	63
III.I.I Présentation du dossier génétique	64
III.I.II Étude de cas	69
III.II Étude génétique d' <i>écRiturEs</i>	72
III.II.I Présentation du dossier génétique	75
III.II.II Étude de cas	78
III.III Le poème-tableau	83
III.III.I Définitions	83
III.III.II Étude de cas	85
CONCLUSION	91
APPENDICE	94
BIBLIOGRAPHIE	103

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Manuscrit du poème « kimono de fleurs... »	94
1.2 Tapuscrit du poème « kimono de fleurs... »	95
1.3 Manuscrit du poème « coiffures de thuyas... »	96
1.4 Tapuscrit du poème « coiffures de thuyas... »	97
1.5 Tapuscrit du poème « vapeurs »	98
1.6 Tapuscrit du poème « hémisphère »	99
1.7 Manuscrit du poème « elle est chargée »	100
1.8 Tapuscrit du poème « orfèvrerie »	101
1.9 Manuscrit du poème « ROSALIE »	102

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de développer une réflexion sur les relations texte-image en jeu dans l'œuvre de Paul-Marie Lapointe. À partir du recueil *Le Vierge incendié*, il s'agit de démontrer l'évolution du traitement de l'espace de la page, actualisant une étude sémantique, thématique et visuelle. Notre travail a donc pour but l'élaboration d'une étude actuelle de cette œuvre de 1948, notamment de ses dimensions figurale et visuelle. Il convoque certaines théories littéraires (écriture fragmentaire, figure littéraire, lecture tabulaire), ainsi que des théories en arts visuels. Il touche ainsi aux questions de la poésie visuelle et des livres d'artistes, mais aussi, il permet une étude génétique des poèmes. Les questions d'espace-page et de poème-tableau sont aussi convoquées.

Nous posons l'hypothèse selon laquelle le poème permet, grâce à l'étude de ses qualités picturales et esthétiques, d'en élaborer une étude visuelle. Il s'agit de prolonger les analyses sémantique et thématique par ce lien indéniable qu'elles entretiennent avec le domaine visuel du texte poétique. En reliant les études déjà existantes (Haeck, Fisette et van Schendel), ainsi qu'en articulant une analyse exhaustive de la composition du recueil (Major, Melançon), tout en ralliant l'étude nouvelle des dimensions tant figurale (Lyotard, Gervais) que génétique (Martel, Maunet), *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe justifie la méthode utilisée pour aborder et confirmer cette hypothèse. En effet, c'est à partir de la rencontre et du dialogue des concepts littéraires précédents (écriture fragmentaire : Blanchot, Michaud, ...), ainsi que de ceux de lecture tabulaire (Krüger, Vandendorpe) et des travaux concernant le poème-tableau (Maunet, Cornu), que s'élaborent les principaux postulats de notre mémoire. Ils permettent une lecture toute autre du travail de Lapointe, une lecture picturale et esthétique, motivée tant par l'interrelation entre la variété formelle du recueil et sa composition thématique, par la figure littéraire qui façonne le texte et par le poème-tableau.

Cette étude est novatrice en ce qu'elle offre des voies analytiques encore inexplorées. L'originalité du travail de recherche réside dans l'étude de nouveaux aspects théoriques et poétiques chez Lapointe (la figure littéraire, la dimension picturale et l'analyse génétique). Plutôt que de s'attarder uniquement au discours de révolte (souvent pointé chez Lapointe), les dimensions figurale, génétique et picturale rendent compte de la valeur et de la portée de ce recueil.

Mots-clés : *Le Vierge incendié*, Figure, Génétique, Picturalité, Poésie québécoise, Poésie visuelle, Relation texte-image.

INTRODUCTION

La poésie, qui fait confiance aux mots, qui, écrit Mallarmé,
cède l'initiative aux mots, est le seul état non aberrant du langage,
le seul où l'on ait quelque chance de saisir le réel
sous une forme qui ne soit pas mutilée.
Robert Melançon, 1987.

Jérôme Peignot affirme que « [t]raiter de l'écriture, c'est évoquer ce qu'il en est de l'humanité entière¹ ». L'écriture est donc liée à la vie et elle « doit être belle car elle ne figure pas seulement la parole mais aussi la réalité du monde² ». Mais si elle est unie à la vie, l'écriture est aussi « inséparable de l'art³ ». Les premières écritures (la plus ancienne date de 3300 av. J.-C.⁴), notamment celles retrouvées en Mésopotamie, en Égypte et en Chine, proposent une manifestation idéographique de l'écriture qui « dessine le monde autant –sinon plus– qu'elle ne le nomme⁵ ». Ainsi, le rapport entre le texte et l'image, entre l'écriture et l'art est intrinsèque à la question de la littérature et donc aussi de la poésie. Ces relations entre texte et image sont en jeu dans l'œuvre de Paul-Marie Lapointe. Mais que peuvent-elles apporter dans l'étude du recueil *Le Vierge incendié*, par exemple? Comment peuvent-elles en bouleverser l'analyse?

Pour en arriver à l'examen approfondi de ces relations et de leur apport à l'œuvre, il nous faudra dépasser la simple observation au profit d'une étude plus étendue. Ainsi, nous serons à même de démontrer comment les relations texte-image ouvrent la voie à la considération d'un deuxième niveau analytique, par lequel le texte est établi visuellement autant que sémantiquement, et comment elles suggèrent une lecture tabulaire des poèmes (soit une lecture qui puisse être aléatoire). En d'autres mots, il s'agira, dans notre mémoire, de démontrer que la picturalité poétique présente dans l'œuvre de Lapointe situe les poèmes sur un axe visuel. Notre étude portera donc sur les divers types de liens entretenus entre le texte

¹ Jérôme Peignot, « Vers une nouvelle écriture? », dans Éva Le Grand (dir. publ.), *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiri Kolár*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 31.

² Anne Zali et Anne Berthier (dir. publ.), *L'Aventure des écritures. Naissances*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

poétique et sa dimension picturale, puisque la matérialité du texte et la picturalité poétique qui se déploient dans *Le Vierge incendié* admettent l'apparition « d'images sous les mots⁶ » (par l'usage de métaphores ou d'une typographie particulière, par exemple).

Les trois chapitres de ce mémoire poursuivent tous le même but : nommer puis démontrer la matérialité et la picturalité poétiques des poèmes de Lapointe. Pour ce faire, il faudra tout d'abord, à partir d'une analyse de fond du recueil *Le Vierge incendié*, en définir l'équilibre tant par sa composition que par sa thématique, pour bien saisir le schéma poétique du recueil. Ensuite, il s'agira de développer une notion en particulier : l'étude de l'évolution d'une figure littéraire permettra de saisir l'ampleur du champ d'action de la matérialité sur le texte poétique. Finalement, suite à cette évolution du statut du texte poétique, la dimension picturale du poème sera posée selon une étude comparative et génétique, pour bien dévoiler la source et l'importance du domaine pictural chez Lapointe.

Le chapitre I considérera la composition du recueil qui interagit, à l'image d'un réseau complexe, avec les thèmes et leur déploiement. À l'invention de cette structure en réseau répondent une nouveauté et une diversité des procédés formels (poème en vers libre, en prose et en bloc). Il s'agira aussi d'exposer et d'approfondir les thèmes qui, multiples et entrelacés, ajoutent à la composition de ce réseau dont l'axe thématique principal est la violence, et dont les axes secondaires sont des oppositions entre cette violence et une douceur et entre Éros et Thanatos. De plus, nous présenterons les bases théoriques qui serviront à l'ensemble de l'étude et qui concernent plus particulièrement l'écriture fragmentaire. Les travaux de Ginette Michaud, de Maurice Blanchot et de Roland Barthes, entre autres, serviront d'horizon à notre réflexion.

Ensuite, le chapitre II se concentrera sur l'évolution et l'autonomisation d'une figure littéraire particulière au recueil *Le Vierge incendié*, soit celle de la compagne féminine. Nous y convoquerons en grande partie les travaux de Philippe Dubois, de Erich Auerbach, de Jean-François Lyotard et de Bertrand Gervais. Nous verrons, après l'élaboration d'un bref historique de ce concept littéraire, comment la figure littéraire contemporaine s'élabore,

⁶ Gilles Thérien, « Les images sous les mots », dans Éva Le Grand (dir. publ.), *op.cit.*, p. 256.

notamment selon les postulats de Lyotard qui touchent tant à sa constitution qu'à son action et qui insistent sur la notion de l'absence; puis, à l'aide des théories de Gervais, nous en cernerons les limites dans le poème pour enfin approfondir la façon dont le texte se conçoit selon l'approche figurale.

Finalement, pour souligner l'évolution du travail poétique de Lapointe sur le plan pictural, le chapitre III proposera une étude comparative du *Vierge incendié* et du recueil en deux tomes *écRiturEs* (1980). De plus, puisque ces œuvres présentent des enjeux communs et particuliers, nous étudierons le fonds d'archives Paul-Marie Lapointe (MSS47, Centre d'archives de Montréal) pour bien les relier depuis leur genèse : en effet, l'étude de leur dossier génétique respectif saura révéler de précieux indices sur le traitement de l'espace-page. Puis, nous entamerons une étude de ce que nous nommons le « poème-tableau », dont la définition s'inspire des théories d'Isabelle Maunet et de Geneviève Cornu, notamment. Nous nous appuierons sur les concepts relatifs à la segmentation du texte, définis par Reinhard Krüger et Christian Vandendorpe, à la poésie et aux théories spatialistes de Pierre Garnier, sans oublier les travaux de Vladimír Borecký concernant les relations entre le texte et l'image. Les études de Jean-Louis Major serviront aussi à l'analyse de ces poèmes. Nous serons ainsi à même de comprendre quelques-uns des principaux mécanismes de création chez Paul-Marie Lapointe.

Notre mémoire permettra, par l'originalité de l'étude proposée et sa dimension génétique, de compléter ou de prolonger les études déjà existantes sur ce poète. Paul-Marie Lapointe constitue une figure majeure de la littérature québécoise (sa poésie a été traduite dans plusieurs langues⁷), mais son fonds d'archives est encore inexploité : or, il s'agit d'un élément essentiel à l'analyse de son projet poétique. Si la plupart des textes traitant du *Vierge incendié* en relèvent la violence (Bourassa, Fisette, van Schendel, Nepveu), le refus et la révolte (Melançon), la rupture (Haeck) et la radicalisation du langage (Marquis), ce mémoire se propose de prolonger l'analyse sémantique et thématique dans son lien indéniable avec

⁷ Paul-Marie Lapointe fait partie de la prestigieuse collection « Poètes d'aujourd'hui », aux éditions Seghers. Il remporte le prix Athanase-David en 1971, le prix du Gouverneur général du Canada en 1972 pour *Le Réel absolu*, le prix de l'*International Poetry Forum* des États-Unis en 1976, le prix du journal *La Presse* en 1980, le Grand prix de poésie de la francophonie Léopold Sedar Senghor en 1998, le prix Gilles-Corbeil pour l'ensemble de son œuvre en 1999. Finalement, il obtient, en 2001, un Doctorat honoris causa de l'Université de Montréal.

l'aspect visuel du poème. Après avoir colligé les études déjà existantes, nous souhaitons compléter le discours analytique entourant *Le Vierge incendié* par l'étude de la dimension figurale, de la dimension esthétique, des qualités visuelles et artistiques des poèmes, ainsi que par l'étude génétique du recueil.

Les études classiques de Lapointe lui permettent de découvrir la poésie, tout d'abord par les textes anciens et classiques (Villon, Ronsard, Lamartine et Hugo, par exemple). Il demeure un lecteur insatiable et ira de son propre chef vers les bibliothèques interdites : les symbolistes, Baudelaire, Rimbaud, ... Puis, il découvre Saint-Denys Garneau, dont l'œuvre fait écho à ses propres tourments adolescents. Il lira ensuite Grandbois, Hébert, mais aussi Reverdy et Éluard, pour ne nommer que ceux-ci. L'influence incontestée du surréalisme teintera la forme de sa poésie, alors que la littérature québécoise nourrira les préoccupations sociales présentes dans ses recueils.

Lapointe s'établit à Montréal en 1947. Malgré un intérêt marqué pour la peinture, il délaisse l'École des Beaux-arts de Montréal⁸ pour se consacrer au journalisme⁹. Il participera aussi à la fondation de la revue *Liberté* et il sera de l'équipe des éditions de L'Hexagone, avec Miron, notamment. C'est ainsi que Lapointe décide d'écrire, car l'écriture lui permet un travail de la langue et de l'imaginaire : la poésie, selon lui, ouvre les possibles de la signification et consent à « trouver de nouvelles façons d'être¹⁰ ».

Son premier recueil, *Le Vierge incendié*, est publié aux éditions Mithra-Mythe en 1948. Cette maison d'édition artisanale publie *Refus Global* la même année et *Projections libérantes* un an plus tard. À cette époque, au Terroir succède l'émergence des poètes de l'intériorité (Routier, Grandbois, Saint-Denys Garneau) par lesquels une nouvelle approche poétique est valorisée : il ne s'agit plus de considérer l'écriture poétique comme un « art d'agrément », mais comme « l'avant-garde de la recherche intellectuelle », ce qui provoque le

⁸ Il y rencontre Robert Blais, par l'intermédiaire duquel il sera présenté à Claude Gauvreau.

⁹ Il a travaillé à Québec pour *L'Événement*, puis à Montréal au journal *La Presse* et au *Nouveau Journal*; il est ensuite rédacteur en chef au magazine *MacLean's*, puis il occupe divers postes à Radio-Canada.

¹⁰ Voir l'entrevue de Lapointe par Jean Fisette et Michel van Schendel, « En liberté, comme un papillon, un arbre! Entretien avec Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, N° 51 (avril 2001), p. 387-410.

désir d'un « investissement total en poésie¹¹ ». Ensuite, grâce aux influences du surréalisme européen, les mouvements automatistes et surréalistes québécois s'imposent progressivement. Si le mouvement automatiste prône « une libération totale de l'expression¹² », le surréalisme, pour sa part, recherche un investissement poétique particulier : « projet éthique tout autant qu'esthétique, [il] permet d'en appeler à *l'unité de l'homme*. [...] Il faut s'allier à un projet libérateur de façon totale, il faut un investissement pur¹³ ». Ces nouvelles voies poétiques teintent la littérature de l'époque et notamment l'œuvre alors naissante de Lapointe.

Le parcours intellectuel de Paul-Marie Lapointe, ses études et ses diverses expériences professionnelles témoignent d'un véritable amour des arts et des lettres, mais aussi d'une réelle préoccupation pour les questions sociales québécoises.

¹¹ Pour ces trois références : Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, Montréal, Typo, Coll. « Poésie », 1980, p. 17.

¹² Isabelle Viviers, « Collages et jeux poétiques dans *Tombeau de René Crevel* de Paul-Marie Lapointe », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université du Québec à Trois-Rivières, 2002, f. 22.

¹³ François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoise. Centre de recherche en littérature québécoise », 1993, p. 11 & 13.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION DU RECUEIL ET DE SA COMPOSITION

-1947, 1948. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'écrire...

Paul-Marie Lapointe, 1992.

Découvert principalement lors de la sortie du recueil *Le Réel absolu* (1971)¹, soit une vingtaine d'années après la publication originale et artisanale de 1948, *Le Vierge incendié* a été reçu par les critiques comme un texte aux allures surréalistes et automatistes. Les « nouveaux » lecteurs de cette décennie ont pu repérer des indices poétiques qui étaient en latence ou du moins en gestation à la fin des années 1940 et les nommer avec plus de liberté. C'est du moins ainsi que Robert Melançon², André-Gilles Bourassa³ et Pierre Nepveu⁴ l'ont analysé, par exemple. Philippe Haeck l'a cependant perçu sous un autre angle : selon lui, le recueil se dégage de toute tradition littéraire en s'actualisant comme une rupture plutôt que comme une continuité⁵. En effet, les poèmes de Lapointe font violence à la tradition, ce qui occasionne des avenues d'analyse multiples. L'écriture du poète est déstabilisante et elle travaille le texte et la langue de manière à libérer une matérialité poétique très texturée.

S'il importe d'abord d'en présenter les diverses éditions, nous nous pencherons ensuite sur l'analyse de la composante formelle de la matérialité poétique du recueil, en nous

¹ *Le Réel absolu* regroupe les premiers recueils de Lapointe : *Le Vierge incendié* (1948); la suite poétique *Nuit du 15 au 26 décembre 1948* (1948), jusqu'alors inédite; *Choix de poèmes : arbres* (1960) et *Pour les âmes* (1965).

² « C'est un livre improvisé en moins de trois mois sous les influences conjuguées de Rimbaud, de Fargue et d'Éluard. » Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1987, p. 18.

³ « Il s'agit donc, non pas d'une œuvre automatiste au sens où ce terme désigne un groupe évoluant autour de Paul-Émile Borduas, puisqu'elle fut créée avant que Lapointe ne connaisse ce groupe, mais d'une œuvre dans laquelle les automatistes ont reconnu une parenté avec leurs recherches. » André-Gilles Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 159.

⁴ « Sa synthèse unique de l'héritage surréaliste et sa vision profondément nord-américaine ainsi que la riche nature imaginative de ses écrits font de Lapointe l'un des plus grands poètes du Québec. [...] il publie *Le Vierge incendié* (1948), un recueil pénétrant et violemment surréaliste[...]. » Voir l'article rédigé par Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe », *Historica. L'Encyclopédie canadienne, en ligne*, < <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0004533> >, consulté le 14 avril 2005.

⁵ Philippe Haeck, « *Le Vierge incendié*, une nouvelle écriture », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1972, f. 34.

inspirant des travaux de Michèle Aquien, de Michael Riffaterre, de Ginette Michaud et de Maurice Blanchot. Puis nous établirons, conjointement à cette première avancée analytique, une brève présentation théorique concernant l'écriture fragmentaire. Finalement, il s'agira d'analyser les éléments thématiques de cette œuvre de Paul-Marie Lapointe.

Avant de plonger dans le texte, il est de mise de noter brièvement le parcours de ce recueil qui voit le jour en 1948⁶ chez Mithra-Mythe : cette édition, tirée à quatre cents exemplaires, est rare et peu connue; vient ensuite l'édition de 1971 dans *Le Réel absolu* (chez l'Hexagone), puis la dernière réédition, accompagnée de *Nuit...*, en 1998 (chez Typo). Ces éditions se démarquent l'une de l'autre principalement par le format des livres. L'édition originale⁷ se présente sur des feuilles photocopiées et agrafées à la main : les textes défilent selon une mise en page plus rectangulaire que carrée. Les pages du recueil ont subi une rotation de 90° dans le sens inverse des aiguilles d'une montre : pour lire les pages dans le même sens que celui de la page couverture, il faut donc tourner le recueil sur lui-même. De plus, contrairement aux éditions subséquentes, celle-ci offre un texte en doubles-pages, imprimé au recto seulement, laissant ainsi le verso complètement vierge (soit la page de gauche). Le traitement de l'espace y est percutant : on ne peut lire qu'un poème à la fois, et il est disposé en un long rectangle étiré sur le sens de la largeur plutôt que sur celui de la longueur (chaque texte est ainsi mis en relief). Cette édition possède en outre un côté artisanal : certaines pages, mal coupées, sont déchirées aux coins et certains vers manquent⁸. L'édition de 1970 resserre les marges et présente un texte plus compact. Les poèmes perdent

⁶ Il est difficile de se procurer ou même de consulter l'édition de 1948. Certaines bibliothèques universitaires possèdent parfois quelques-uns des livres d'artistes de Paul-Marie Lapointe, mais rares sont celles qui ont cette édition. La collection nationale de Bibliothèque et Archives nationales du Québec en a une copie reliée et le Centre de documentation du CRILCQ UQAM (Centre de recherche universitaire sur la littérature et la culture québécoises) en a une photocopie. La Bibliothèque de l'Université de Montréal en possède aussi une copie (section Livres rares). Nous avons consulté principalement le recueil de BAnQ.

⁷ Le recueil a une couverture de carton noir qui est ajourée (ne sont visibles que le titre du recueil et un pénis). La page couverture est grise et ornée d'une illustration osée de Pierre Gauvreau. Voir André-Gilles Bourassa, « *Le Vierge incendié* » dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome III : 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 1065-1067.

⁸ Les quatre cents exemplaires n'offrent pas tous ce type d'erreur de reliure, mais la copie disponible au Centre de conservation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec présente quelques bris, comme à la page 5, où le dernier vers est amputé, et à la page 83, où le 1^{er} vers a été coupé (le haut de la feuille lui passe au travers); ainsi, ces vers n'ont pas survécu au découpage des feuillets et à l'assemblage final du recueil.

en largeur et gagnent en longueur : les pages semblent plus remplies, car l'espace est davantage investi par le texte. De plus, les jeux de disposition de la première édition sont repris (notamment pour les vers libres). Sorte de pont entre les deux autres éditions, celle de 1970 offre un certain équilibre : parce qu'il est plus solide, le livre relié permet, outre le côtoiement direct des textes, une lecture qui unit les poèmes les uns aux autres plutôt que de les isoler. Finalement, l'édition de poche de 1998, qui fait l'objet de la présente étude, étale sur ses pages des poèmes de plus en plus petits et resserrés, de forme plutôt carrée. Le traitement de l'espace de la page est donc plus marqué dans cette édition, car l'œil est confronté plus rapidement aux limites matérielles de cette page. Aussi, le corps du texte y est beaucoup plus petit, ce qui constitue l'une des différences majeures entre ces trois recueils; les jeux de disposition sont surtout tangibles pour certains poèmes et la dimension des textes permet une vue d'ensemble beaucoup plus efficace.

Le titre *Le Vierge incendié* place le recueil en des eaux particulières. Bien que le titre du recueil, selon Gaétan Dostie, évoque le signe astrologique de l'auteur (vierge), il renvoie surtout à « la pureté, [au] sauvage, [au] non saccagé⁹ ». Il y a en outre, dans l'*incendié*, l'idée des feux de forêts typiques de la région du Saguenay¹⁰ qui permettent à la végétation de repousser : « [c]'est la destruction qui donne à créer quelque chose de nouveau¹¹ ». Pour Pierre-André Arcand, le « vierge c'est chez Lapointe à la fois le primitif, le sauvage, la nudité, l'innocence première de l'enfance [et] la lumière¹² ». L'incendie réduit donc à néant une entité pure et chaste, mais cet acte de violence n'est pas inutile : ces idées de pluriel et de renouveau sont la finalité consentie du feu ravageur. Nous verrons comment le titre, déjà, annonce et sous-tend toute la dynamique du recueil.

⁹ Gaétan Dostie, « Paul-Marie Lapointe : le sismographe du Québec », *Présence francophone*, N° 7 (automne 1973), p. 105.

¹⁰ On se rappellera que cette région est la région natale de Lapointe, plus précisément Saint-Félicien.

¹¹ Gaétan Dostie, *op.cit.*, p. 105

¹² Pierre-André Arcand, « *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images du pays*, vol. VIII (1974), p. 12. L'image des puissants feux de forêts revient aussi dans son commentaire.

I.1 La composition du recueil

Il s'agira tout d'abord de dresser un portrait de la composition du recueil. Ensuite, nous étudierons les trois types de poèmes, puis nous déclinerons les thèmes du *Vierge incendié*.

L'analyse de la composition du recueil suppose que l'on s'attarde à son équilibre interne : nombre de poèmes dans chacune des sections, nombre de vers, titres ou jeux visuels, etc. La structure d'un recueil et la construction sémantique, formelle et typographique d'un poème reposent sur un important travail de composition qui permet l'éclosion du discours poétique. Le poème est à comprendre comme « un événement¹³ », puisqu'il « ne tente pas de fixer un sens dans une formule univoque : il a lieu¹⁴ ». Il existe simplement dans toute l'ampleur de sa force symbolique. Si « l'amateur de poésie revient à l'évidence tranquille du poème¹⁵ », c'est que cette évidence est la porte d'accès à un univers poétique singulier, à son fonctionnement et à sa beauté.

Paul-Marie Lapointe tend parfois au poème-flot¹⁶ (pensons à « Arbres¹⁷ »), c'est-à-dire au texte au long souffle. En revanche, il n'hésite pas à diviser ses recueils en sections et à révéler une construction méditée. *Le Vierge incendié* compte ainsi cinq parties, chacune arborant un titre : « Crânes scalpés », « Vos ventres lisses », « On dévaste mon cœur », « Il y a des rêves... » et « La création du monde ». Seules les sections portent un titre et il suffit, pour les poèmes, de les nommer par leur incipit, comme dans la table des matières.

¹³ Robert Melançon, dans la *Préface* du recueil de Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1993, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ À l'expression « poème-fleuve » qui, malgré sa beauté métaphorique, possède une connotation péjorative, nous préférons l'expression « poème-flot », proposée par Axel Maugey (reprise aussi par G. Dostie, entre autres), qui décrit ces poèmes comme de grandes vagues lisses puisque la ponctuation y est absente. Voir Axel Maugey, *La poésie moderne québécoise : poésie et société au Québec 1937-1970*, Montréal, Humanitas, coll. « Nouvelle optique », 1989, p. 138.

¹⁷ Le poème « Arbres » est un « poème-flot ». Tout au long de ses pages naissent plusieurs espèces d'arbres et un univers splendide y apparaît : « pins blancs pins argentés pins rouges et gris/[...]j'écris arbres/arbre bois de loutre et d'ourson/bois de femme et de renard/[...]sorbier des oiseaux cormier mascous amers et polaires tirant l'amant vers le baiser » (Paul-Marie Lapointe, *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Ottawa, Éditions de l'Hexagone, 1971, p. 171, 175 et 176).

Cependant, les titres fonctionnent « comme des signes doubles. Ils introduisent alors le poème qu'ils couronnent et en même temps renvoient à un autre texte¹⁸ ». Ainsi, ce système de renvois fait que les titres participent d'une certaine fonction intertextuelle : ils témoignent d'un lien quasi dialogique entre les titres, les poèmes et l'ensemble du recueil. D'ailleurs, les cinq titres (six, en incluant le titre du recueil) annoncent les thématiques centrales du recueil.

Les cinq parties du recueil sont inégales : elles comptent respectivement six, trente-six, trente-huit, onze et neuf textes. Cette montée et cette descente ne sont pas sans rappeler le rythme des poèmes constitués de vers rhopaliques (composés d'un nombre de syllabes croissant puis décroissant) qui exigent un calcul minutieux¹⁹. Le fait que le nombre de parties soit impair implique que le climax soit situé à la troisième section, qui contient par ailleurs le plus grand nombre de poèmes : ce phénomène témoigne d'une construction attentive.

Jean-Louis Major affirme que, dans *Le Vierge incendié*, chaque poème est « un devenir, non raconté, mais en acte²⁰ » ; de plus, il lègue le pouvoir aux mots qui se donnent « comme formes de représentation à lire d'un poème à l'autre, mais aussi, et indissociablement, comme action d'un poème sur l'autre²¹ ». Ainsi, le poème se trouve à être à la fois l'expérience et le résultat poétiques :

en chaque poème et, par-delà chacun d'eux, d'un poème à l'autre, les mots sont ainsi livrés à eux-mêmes. Dans leur juxtaposition à la fois la plus libre et la plus nécessaire, celle de leurs affinités de sons et de valeurs et des représentations en quoi elles prennent forme, un devenir s'accomplit²².

Si chaque poème est ce « devenir en acte », le recueil est alors un « ensemble qui est moins une forme-histoire qu'une façon-d'être, une forme-être. C'est un livre dont la structure n'a rien à voir avec un arrangement anecdotique, mais qui se compose selon le mode d'un poème ». Le « mode du poème » et la « forme-être » permettent de concevoir le recueil

¹⁸ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 130.

¹⁹ Ainsi, le mouvement perceptible dans le poème « Les Djinns », de Victor Hugo, par exemple, s'attarde ici au recueil entier : une ascension, un climax, une chute.

²⁰ Jean-Louis Major, *Paul-Marie Lapointe : la nuit incendiée*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, p. 100.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 73.

comme une entité en soi et non comme un tout découpé en textes. La notion de « sur-poème²³ » permet de comprendre que chaque texte du recueil serait une partie autonome de sens, voire une strophe; le recueil, quant à lui, serait ainsi un seul et long poème, bien que chaque page participe activement à l'élaboration de la cohérence du recueil, puisque les poèmes se répercutent les uns sur les autres. En effet, le discours poétique ne peut tenir en un seul texte : il demeure « l'équivalence établie entre un mot et un texte, ou un texte et un autre texte²⁴ ». Bien que le poème donne naissance à la cohérence par son « unité formelle et sémantique²⁵ », il doit dialoguer avec les autres textes, passés comme à venir.

I.I.I Les trois formes poétiques

Le recueil est composé de cent poèmes divisés selon trois catégories formelles, à savoir les poèmes en vers libres, les poèmes en prose et les poèmes en bloc. Un seul poème, « Cartable noir des portraits... », échappe à cette typologie puisqu'il opère une fusion des genres : il passe d'un type à l'autre en matérialisant tous les stades de dépouillement typographique. Il débute en prose, puis il passe aux phrases plus saccadées des vers libres qui se fondent en fait dans le poème en bloc. Inséré à la page cinquante et un du recueil, il figure pour ainsi dire en son centre : grâce à sa composition hétéroclite, il fait office de pilier.

Les vingt et un poèmes en vers libres²⁶ sont présents dans chacune des cinq parties. Les vers sont en fait des vers libres nouveaux (différents des vers libérés); si leur disposition est traditionnelle (en strophes), ils n'ont ni un nombre fixe de syllabes, ni un système de rimes : « [v]ers de rythmes et de longueurs variables, [les vers libres] ne sont pas obligatoirement reliés à la rime, mais obéissent à des appels d'assonance et d'allitération à

²³ *Ibid.*, p. 100, pour les cinq références précédentes.

²⁴ Michael Riffaterre, *op.cit.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Prenons par exemple les six poèmes de la section « Crânes scalpés », mais aussi les poèmes « Un tigre a mille courtisanes... » et « Dans les vergers... », respectivement des sections « Vos ventres lisses » et « On dévaste mon cœur ».

l'intérieur du vers²⁷ », explique Michèle Aquien. Ainsi, les vers libres du *Vierge incendié* sont nouveaux, car ils dérogent à certaines caractéristiques : la majuscule n'est pas présente à chaque vers, par exemple, alors que cette rigueur est de mise dans les vers libres dits classiques. Au contraire, le lecteur ne retrouvera une majuscule, le plus souvent, qu'au premier vers de chaque strophe²⁸. Le poème « En coup de foudre... », qui ouvre le recueil, est d'allure assez simple et ne compte une majuscule qu'au premier vers; il en va ainsi pour la première strophe :

En coup de foudre la lourdeur d'hier
va défoncer le midi de grenat
des cosaques de pièges secs
vomissent du carnage
dans les hippodromes désertés²⁹ [...].

Les poèmes en vers libres présentent un alignement de strophes séparées non pas par un point, mais par un espace blanc : ainsi, ils exploitent « le moule traditionnel du vers, puisque la mise en page n'a rien de commun avec la prose, et que les lignes se terminent par des blancs³⁰ ». Dans cette catégorie, cinq poèmes sont ponctués, tandis que douze autres présentent des blancs typographiques dans les vers. Il en va ainsi, notamment, des textes « Poulpe de front... », « En dépit du gypse... », « Le mirage du repas... », « Boîtes vides... » et « Les colonnes... » :

Les colonnes étranges corps canopes
aquariums pousses germes
J'ai des maisons dans le demain
plein de petits fils roses
plein de roses plein de fils
de cheveux senteur de nuit [...] (Vi, p. 22).

²⁷ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche/ Librairie Générale de France, 1993. Sous « vers libre ». Les caractéristiques de ces vers sont : rythme et longueur variables; rime non obligatoire; présence d'allitération et d'assonance; être regroupé(s) ou non en strophe –aucune forme fixe–; majuscule en début de vers; retour à la ligne.

²⁸ Cependant, six poèmes ont deux majuscules ou plus par strophe; un seul poème a une majuscule par vers et un autre offre un premier vers tout en minuscules, puis une majuscule aux vers suivants.

²⁹ Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié*, suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 21. Les références à ce recueil seront désormais indiquées dans le texte, de cette façon : (Vi, p. X). D'ailleurs, lorsqu'un « . » suivra cette référence, c'est qu'il ne fait pas partie de la citation comme telle, alors que si le « . » précède la référence, c'est qu'il fait partie de la citation –car ce ne sont pas tous les poèmes qui se terminent par une ponctuation quelconque–.

³⁰ Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré (dir. publ.), *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 63.

Ce type de poème permet un déroulement du texte assez conventionnel, soit une lecture de haut en bas et de gauche à droite : aucun artifice dans le texte ne permet (ou ne suggère) une lecture plus aléatoire (comme les calligrammes peuvent le faire, par exemple).

Les dix-neuf poèmes en prose sont symétriques, justifiés, rectangulaires et pleins. Ils sont reconnaissables par une « typographie “prosaïque”, [une] autonomie et [une] brièveté [ainsi que par une] structure³¹ » qui rappellent le paragraphe. À quelques exceptions près qui touchent plutôt au nominalisme³² (ex. : « Vieille lune, oiseau joufflu aux cernes des yeux de filles repues de péché avec le doigt. » (*Vi*, p. 34)), ces poèmes sont constitués de segments construits en phrases complètes. Il en va ainsi de la première phrase du premier poème en prose, « Le message de la pluie... », qui ouvre la deuxième section du recueil :

Le message de la pluie, de la nuit, porte un cœur d'or
dans ses paumes larges fermées; je suis trop doux, les
masques brûlent dans mon visage, et j'ai consommé
ma vie dans les murs de ta bouche. [...] (*Vi*, p. 29)

Les poèmes en prose sont ponctués et ils débutent par une majuscule. Peu de textes déjouent cette règle; par contre, ceux-ci partagent la caractéristique de voir leur premier segment se déployer comme s'il n'était qu'une moitié de phrase : « loyer pour deux pieuses. Elles connaissent les replis du réverbère qui gagne à pas de feutre le coin le plus sombre du boudoir conique. » (*Vi*, p. 33) Cette cassure dans la syntaxe donne l'impression d'arriver au milieu d'une phrase, voire d'un univers déjà posé.

Le poème en prose n'est pas le type de poèmes le plus marquant : il n'est présent que dans trois parties (la deuxième, la troisième et un seul texte dans la cinquième). Cela dit, son importance est primordiale, car elle témoigne de la variété formelle du recueil. De plus, bien que les segments soient des phrases complètes, le discours poétique est difficile d'approche sur les plans métaphoriques et sémantiques; ainsi, la saveur surréaliste du recueil s'en voit rehaussée, comme en témoigne l'avant-dernière séquence du texte « Des oboles

³¹ Propos de Michel Sandras présents dans Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré (dir. publ.), *op.cit.*, p. 90.

³² « Paul-Marie Lapointe use d'un nominalisme extrême : il nomme les choses, les énumère, pour le plus grand plaisir des mots et de leur signification. » Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, Éditions Centre éducatif et culturel, 1996, p. 139.

tricolores... » : « J'ai pointillé l'outarde saure où des poireaux vantaient les forfaits des bocks avalés par les cœurs. » (*Vi*, p. 104)

Les poèmes en bloc, au nombre de cinquante-neuf, sont prédominants : ils apparaissent dès la deuxième section et ils ouvrent les troisième, quatrième et cinquième (ils sont donc présents dans les quatre dernières sections et ils constituent la majeure partie du recueil). Ainsi, ils modèlent l'ensemble formel du recueil. En s'imposant face aux autres types, notamment par son traitement de l'espace du poème, le poème en bloc permet l'ouverture du recueil sur une présentation visuelle particulière et relativement nouvelle. L'appellation « poème en bloc » s'inspire des travaux de Philippe Haeck qui propose la formule de « bloc imprimé³³ » pour désigner ces poèmes³⁴. Le premier poème en bloc est le troisième texte de la deuxième section :

par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me
 repose sur le plafond du sommeil le kimono
 jappe au clair de miroir main de lampes à regard
 sur le ventre et bouche de vitrail au nuage l'aqua-
 relle souffle un gros ballon de fleur d'eau sur les
 feuilles du temple
 mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues
 pour éventail de tempes un piano plus tendre au
 réveil d'yeux si troublés sur mon genou dans le désert
 maintenant hier (*Vi*, p. 31).

La structure de ce type de poème tend vers une forme géométrique carrée, sans ponctuation ni majuscule; les segments se présentent en phrases complètes ou, au contraire, ils s'orchestrent en phrases nominales : ils font ainsi éclater la structure des phrases. Le poème « syrxin charmeur... » propose une illustration du phénomène de la nomination :

syrinx charmeur de couleuvres flûte paradoxale
 aux crocs satire à l'anche langouste fébrile
 ô chevelure avec l'amour fascination des veines
 dans les canaux de pétrole signaleur serpentins
 de rythme et bacchus collé aux tempes par la plante
 des pieds oursins d'aquarium limaces plein
 les cheveux et tout le roulis bernaches
 mouettes hippocampes (*Vi*, p. 59).

³³ Le poème en bloc est constitué de ce « bloc imprimé [qui] prend l'aspect d'un rectangle massif placé en haut de la surface de la page[, pour lequel est utilisé] l'épithète "massif" car le bloc imprimé n'est pas découpé en paragraphes ». Philippe Haeck, *op.cit.*, f. 38.

³⁴ Dans « Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe », (*Études Françaises*, vol. 1, No 4 (novembre 1970), p. 408), Guy Laflèche parle plutôt de « poème rectangulaire sans ponctuation ».

La nomination n'est pas présente que dans le poème en bloc, car elle se retrouve dans les trois types. Porteuse d'une syntaxe particulière, elle repose sur une logique grammaticale rompue : elle n'offre que des syntagmes (lexicaux, verbaux, adjectivaux, nominaux, ...), à savoir des suites de mots qui posent un sujet (ou une action) quelconque :

glace en l'air gerçures vertes flasques chiens
de rêves couchés dans mes cuisses museau de
nombril roue de lait aux aiguilles d'horloge
ronde comme un cœur [...] (Vi, p. 107).

En désignant les choses et les êtres, comme dans cet extrait du poème « glace en l'air... », la nomination participe à l'implantation et à l'évolution de l'univers du recueil : elle témoigne de l'existence et de l'interrelation des éléments de cet univers poétique. Par ailleurs, la spécificité ultime des poèmes en bloc tient dans la présence des blancs typographiques³⁵. Espaces creux et silencieux, ces blancs sont différents de ceux présents dans les poèmes en vers libres : ils ne sont pas situés entre les strophes, mais ils sont plutôt insérés à même les vers, comme dans le poème « dame de cœur... », où ils donnent un souffle particulier et très rythmé au poème :

dame de cœur carmin décoré de lotus roi sur
les carreaux sur les dalles du palais de porphyre roi
devant la fenêtre et le jardin de toutes les autres
allées de fleurs pique cœur carreau
trèfle un sept trois huit dix
[...] (Vi, p. 111).

Les blancs³⁶ insérés entre les segments commandent une pause, et les mots, ainsi isolés, gagnent en impact : ils s'insèrent entre les vers comme autant d'échos de sens. Leur disposition fait que, par leur déploiement typographique, l'espace textuel gagne en texture. De plus, cette disposition permet d'analyser le recueil avec l'optique de l'écriture fragmentaire, puisque les syntagmes, isolés, se posent comme autant de fragments.

³⁵ Jacques Brault nomme ces blancs typographiques des « souffles », à savoir des « espacements de la valeur de deux caractères ». (Jacinthe Martel, « *Au bras des ombres* ou "les archives du vent" », *Tangence*, N° 78 (été 2005), p. 133-150.) Chez Lapointe, les « souffles » comptent en moyenne quatre caractères, mais ils varient de deux à cinq.

³⁶ Les poèmes en bloc utilisent ce type de blanc systématiquement, mais il est aussi présent, parfois, dans les poèmes en vers libres.

I.I.II Écriture fragmentaire

La parole de fragment [...] apparaît dans sa brisure, avec
ses arrêtes tranchantes, comme un bloc
auquel rien ne semble pouvoir s'agréger.
Morceau d'un météore, détaché d'un ciel inconnu...
Maurice Blanchot, 1969.

L'écriture fragmentaire fait naître, à même le texte, un vide qui se présente comme des bris dans le discours, mais aussi comme des espaces visuels, ce qui implique une mise en page précise et minutieuse. Il y a donc un lien logique à établir entre la poésie de Lapointe et l'écriture fragmentaire.

Témoignage de la modernité, voire de la postmodernité littéraire, le fragment propulse le texte dans un « questionnement de lecture³⁷ ». En effet, le texte fragmenté est investi d'une force particulière : comme le mentionne Blanchot, il laisse « intervertir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme force³⁸ ». Si le fragment est « loin de se conformer à une représentation formelle, [c'est qu'il] remet en question la notion même de représentation et encore plus, à travers celle-ci, celle de forme³⁹ ». La nouveauté formelle oblige donc le lecteur à revoir sa méthode de lecture traditionnelle : il lui faut désormais chercher de nouveaux repères dans le texte puisque le fragment repousse ce texte, le mène plus loin. Cette remise en question de la lecture s'explique par un malaise face aux fragments : « le trouble éprouvé par le lecteur devant le texte fragmentaire le fait passer à une autre économie, celle du désir et des affects de la lecture⁴⁰ ». En effet, si le fragment se propose comme une écriture « irrespectueuse du Livre[,] il répond à une exigence désinvolte : le plaisir d'écrire. Procédant d'une exigence jouissive, il ramène le corps à la surface du texte⁴¹ ». Les blancs typographiques sont modulés par le sens et la forme du fragment qui doit ainsi être perçu pour sa nature particulière, à savoir dans l'apparition du paradoxe de son unité déconstruite. Selon Barthes, ce qui fascine dans l'œuvre fragmentaire, c'est

³⁷ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 12.

³⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

³⁹ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁴¹ Voir « Le Livre brisé de Roland Barthes », *Colloque Actualité de Roland Barthes*, en ligne, <<http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>>, consulté le 15 septembre 2005.

« l'ouverture abrupte⁴² » qui permet une nouvelle compréhension des signifiants, voire une nouvelle lecture⁴³.

Les mouvements internes qui traversent ce genre de texte permettent une circulation du sens entre les fragments et donnent à entendre toute la signification poétique. Selon Jean-Louis Major, le fragment est un

arrêt du langage, mais temporaire; espace et durée du langage marquant chaque fois une brisure de la continuité. Et pourtant chaque fragment établit sa propre cohésion, sa propre rythmique; chacun a le *fermé* d'un poème; chacun se maintient en son ouverture et sa fermeture⁴⁴.

Si le texte poétique est bel et bien autosuffisant en ce qui a trait à la libération du sens, il est néanmoins l'objet d'une relecture exigée par l'écriture fragmentaire qui dispose le langage autrement.

Les fragments sont divers morceaux du (ou de) texte, voire des asymétries textuelles dont résulte un « rapport d'infinité [...] toujours impliqué comme le mouvement de la signification même⁴⁵ ». Mais le concept d'asymétrie ne doit pas suggérer que le texte fragmenté est inachevé : celui-ci s'ouvre plutôt à la circulation du sens et à un questionnement de l'unité formelle que son apparent (mais faux) désordre spatial permet d'atteindre. Blanchot parle de la « violence du fragment⁴⁶ » par laquelle le langage semble arraché à lui-même et rompu. Le texte qui découle de l'écriture fragmentaire permet donc une lecture plus aléatoire, puisque les repères traditionnels sont absents au profit d'un espace textuel (la strophe, puis toute la page) réinvesti : le lecteur ne passe plus obligatoirement d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre, puisqu'il a devant lui des éclats de texte qu'il peut lire séparément. En effet, l'écriture fragmentaire peut, au premier regard, rebuter le lecteur : elle semble ne posséder aucune autre logique que celle de la prise de note, de l'inachevé, de

⁴² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 90.

⁴³ L'expression « nouvelle lecture » désigne la lecture qui se heurte aux mots orchestrés selon le fragment. Ces mots mettent l'emphasis sur un syntagme précis plutôt sur la syntaxe parfaite d'une phrase.

⁴⁴ Jean-Louis Major, *op.cit.*, p. 100.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 451. Nous verrons comment ce malaise va de pair avec la violence thématique de ce recueil.

l'ébauche. Pourtant, le texte fragmentaire est bien un texte achevé : il est complet en soi, même s'il permet au sens de circuler librement d'une pièce à une autre. De plus, la fragmentation du texte permet le « vacillement du sujet⁴⁷ » et, de ce fait, autorise une approche différente des jeux énonciatifs.

I.II La thématique

La thématique se compose d'un ensemble de thèmes qui, dans *Le Vierge incendié*, sont multiples et entrelacés : ils constituent un véritable réseau dont l'axe principal est la violence et dont les axes secondaires sont des oppositions entre cette violence et une douceur et entre Éros et Thanatos.

I.II.I La violence

La violence, qui est l'élément-clé du recueil, gouverne l'univers du *Vierge incendié* et en oriente le récit poétique⁴⁸. Le champ lexical de la violence est vaste : il comprend des substantifs (« cri », « rage », « gueule », « assassinat », « noyade », « marteau », « chute », ...), des verbes (« défoncer », « crever », « torturer », « griffer », « mordre », « mourir », « dépecer », « dévorer », « lapider », « écorcher », « fracasser », « exploser », ...) ou encore des syntagmes nominaux qui livrent des formules métaphoriques particulièrement efficaces et percutantes, et qui se composent de nombreux adjectifs, compléments de noms et substantifs (« amours écartelées », « pieds tordus », « membres éparpillés », « exécutions capitales », « cadavre rutilant de feu », « barreaux des cellules tordus », « lait pourri », « agression d'aiguilles », « paons écorchés », ...).

⁴⁷ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 59. Cette notion du « vacillement du sujet » sera approfondie dans le chapitre II.

⁴⁸ L'expression « récit poétique » signifie qu'il y a mise en place d'un univers poétique, de personnages, de rencontres, d'actions, de mouvements et de dynamiques. Le personnage du recueil arrive de la campagne dans une ville complètement chaotique et menaçante. Pour nommer cette voix masculine qui arpente le recueil, nous avons cherché chez les autres : Axel Maugey, Pierre Nepveu, Pierre-André Arcand, André-Gilles Bourassa, Philippe Haeck et Jean-Louis Major disent « le poète ». André Marquis parle plutôt de « l'énonciateur », mais parfois aussi de « Lapointe », simplement. Ce lien direct est aussi établi par Gaétan Dostie et repris chez Axel Maugey. Nous avons aussi recensé « un (jeune) homme » chez Bourassa et Nepveu et un « auteur » chez Marquis. Melançon est celui qui offre la formule que nous jugeons la plus juste, puisqu'elle permet une certaine distance entre le texte et le poète : il parle du « narrateur ». Ainsi, la place occupée par la voix masculine permet de poser celle-ci comme sujet.

Si la violence traverse plusieurs thèmes à la fois, notamment l'espace intime, les corps, la ville, la religion, les institutions et le bestiaire, c'est qu'elle emprunte une voie bigarrée, parfois cyclique mais toujours fertile et que sa force entraîne les éléments de l'univers du recueil dans un véritable tourbillon. Dans ce combat perpétuel, aucune trêve ne permet au narrateur de se ressaisir : la violence domine et surplombe le recueil comme une ombre subtile mais tenace. L'univers violent est ponctué d'images fortes : « barricades », « cadavres », « puanteurs », « pièges », « carnage », etc. Les actes du jeune homme sont irrévocables : aucun compromis n'est proposé et, selon Melançon⁴⁹, le narrateur va même jusqu'à détruire tout système de valeurs. En revanche, il ne propose aucune solution : c'est une révolte pure et dévastatrice qui est en jeu, révolte par laquelle il faut faire table rase pour qu'ensuite quelque chose puisse renaître. Cependant, cette violence circule dans les deux sens : le sujet attaque son environnement, mais il est réciproquement attaqué par celui-ci. La violence est incontournable, car rien ni personne n'y échappe; par conséquent, le jeune homme est ravagé : « un ange me dévore pore à pore je suis la nourriture de deux ailes » (*Vi*, p. 67).

L'espace intime, que le narrateur partage à l'occasion avec une compagne muette et effacée, est dévasté. L'attaque vient soit de la ville,

[...]
Ceux qui roulent dans les cabs
sont fusillés par les innovations
et le tonnerre des loges
applaudit ces exécutions capitales [...] (*Vi*, p. 22),

soit des citadins ou encore du jeune homme lui-même. Par exemple, le logis est détruit :

Je suis un homme qui dévorait un mur jaune. Pan-
neaux, barricades, armoires de débauches, cadavres
érigés, puanteurs de fer. Je suis un homme. Un mur
ne garde plus mes portes. Je fais le repas d'un mur.
[...] (*Vi*, p. 85).

Le domaine extérieur, représenté par la ville, se heurte au domaine plus personnel, voire individuel. Ainsi, la violence prend pleine possession des corps, féminins ou masculins, les dévore et les charcute tour à tour :

On ne peut dormir/ quand on a la tête coupée. (*Vi*, p. 24)
les dieux se repaissent des corps d'espoirs frustrés (*Vi*, p. 61)

⁴⁹ Voir Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe, op. cit.*, p. 22.

mains rageuses dans la gorge (*Vi*, p. 63)
 tout visage dévoré (*Vi*, p. 67)
 chair des ongles contre la gorge (*Vi*, p. 71)
 De là, un murmure crevait contre les troncs, où des femmes
 s'éventraient avec un cri. (*Vi*, p. 76)
 Planètes de peurs blêmes; mon crâne défoncé. Mon
 Cœur ravagé des typhoïdes que l'eau des égouts
 m'avait un jour portées dans les transes des femmes
 aux seins bleus. Je vais mourir à vous, parc des
 épanchements morbides [...] (*Vi*, p. 84).

En effet, *Le Vierge incendié* présente un homme qui, après avoir quitté la campagne, avance sur un terrain urbain très particulier, violent et hostile, dont témoignent les poèmes « au plus femme... » et « coiffures de thuyas... » :

au plus femme le désir avachi sur le coude la
 fenêtre coupée en deux par le gratte-ciel la puan-
 teur flagelle le désir nègre lait pourri huile
 rance aux narines [...] (*Vi*, p. 42)

coiffures de thuyas les maraudeurs de ruelles
 il pousse des cactus à la place des bornes-fontaines
 primevères des seins des filles nageoires frétil-
 lantes dans le bitume mou les maisons de morphine
 [...] (*Vi*, p. 123).

La ville n'a pas la quiétude des campagnes. Au contraire, elle inquiète, elle saccage, elle salit et elle emprisonne : la « fenêtre coupée en deux par le gratte-ciel » limite le champ de vision (en brisant la ligne d'horizon) et réduit l'espace vital, alors que les cactus, qui évoquent les bornes-fontaines, accentuent l'aspect inhospitalier de l'environnement et sa violence. Le jeune homme évolue ainsi dans un univers en décrépitude, où ruines et déchets l'entourent :

incandescences du milieu rouge les citernes
 explosées tourbillonnent leur remous de querelles
 cinglantes [...] (*Vi*, p. 101).

Le monde du narrateur devient chancelant et violent suite aux attaques reçues et rendues. La ville le terrorise et l'emprisonne :

Le monstre horripile les boulevards (*Vi*, p. 83);
 [...] pauvres jam-
 bes on les a prises dans un étau on les a tor-
 dues on a mangé mes jambes (*Vi*, p. 78).

L'avancée dans cette urbanité est donc difficile, étourdissante et dangereuse, et la violence des jours suscite la violence des mots et des rencontres :

va-t-en visiteur je ne te reçois pas qui forçes ma

de Duplessis, le peuple québécois se fait imposer un conservatisme et un mode de vie prônant la ruralité et la religion catholique, ce qui provoque une « stagnation sociale et artistique⁵⁰ ».

Outre la religion et les institutions, la présence d'un bestiaire contribue à la thématique de la violence. Lié à l'environnement, ce bestiaire n'est « qu'une des formes de la déchéance partout perçue⁵¹ » et il dégrade l'homme et les bêtes :

Un tigre a mille courtisanes (*Vi*, p. 30)
cadavre hérissé d'oiseaux (*Vi*, p. 73)
l'amour rouge dévoré par les crabes nauséabonds (*Vi*, p. 75)
mouches sans yeux de la marche je suis
dévoré par des chacals fous de joie (*Vi*, p. 80)
papillons confits dans le violet des allumettes (*Vi*, p. 81).

C'est à la rencontre de ces « bêtes [qui] gardent toujours pour les hommes une part de rêve⁵² », explique Haeck, que le lecteur est convié : « tigre écornifleur », « singes », « vieux bouc », « girafes », « crocodiles », « flamants roses », « cachalot », « crevettes », « fourmis rouges », « caméléon roux », « requins », « coraux », « vaches marines », « outardes », « pieuvres vertes », « reptiles chevelus », « mangouste », « oursins », « langouste fébrile », « limaces », etc. Si les animaux, qui profèrent des menaces et des coups, sont redoutés par le narrateur, c'est qu'« ils viennent donner un caractère agressif à la réalité extérieure⁵³ ». Par contre, ils ne sont pas la seule composante du bestiaire. En effet, les hommes et l'environnement sont animalisés et accentuent l'effet bestial global :

Mais une gueule de forêt (*Vi*, p. 25)
Homme à sabots de fauves (*Vi*, p. 30)
le kimono jappe au clair de miroir (*Vi*, p. 32)
Cathédrales de gueules superposées;
griffes guerrières des mamelles plissées (*Vi*, p. 50)
Poulpe de front sans yeux (*Vi*, p. 56).

Cette brève énumération montre le côté envahissant du bestiaire qui occupe le corps de l'homme et les lieux qu'il habite. En effet, « [o]n relève un grand nombre de noms d'animaux mais un nombre supérieur d'actes vraiment animalisés qui incarnent les possibilités vitales de

⁵⁰ « Grande Noirceur », *Wikipédia*, en ligne, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Grande_Noirceur>, consulté le 14 mars 2007.

⁵¹ Jean-Louis Major, *op.cit.*, p. 43.

⁵² Philippe Haeck, *op.cit.*, f. 89.

⁵³ Pierre-André Arcand, *op.cit.*, p. 15.

l'homme, ses pulsions, ses désirs⁵⁴ », explique Arcand. Ce bestiaire transfigure le recueil : animalisés, les hommes et les lieux sont métamorphosés. L'utilisation d'adjectifs, de compléments de noms ou de substantifs en accentue la puissance métaphorique.

I.II.II L'opposition entre la violence et la douceur

La violence réussira, quoique de manière ponctuelle, à s'allier à une douceur qui atténue la brutalité environnante et qui reconforte l'homme face à l'environnement hostile. Cette douceur se déploie dans des mots tels que « mignonnes », « calmera », « rondeur », « lisse », « pêche », « fleur », « plumage » ou « songe », mais surtout dans des syntagmes nominaux ou adjectivaux, tels que « roses de feutre », « route de porcelaine blanche », « ô si douce », « bouches rondes », « contrées lumineuses », « visage de fleur », « eau calme du printemps », « âme chaude », etc., ou même dans des vers entiers : « deux bouches avancées, par la douceur conquises », « le rêve d'aller vivre luxurieux dans l'île d'une femme plantureuse », (etc.). La douceur apparaît surtout lors des moments d'union tranquille entre le narrateur et sa compagne :

Reflets d'eaux calmes au ventre lisse. Vitrail du sorcier des piétés à genoux; bonne fille de vignobles. Une sainte mondaine en position acrobatique n'employait rien de moins. Une scène au démon luxurieux l'avait couchée nue parmi des serpents forts agréables de spirales et de peau. Fi d'orgies à séraphin blond tout poilu même au torse, et l'odeur très animale d'un petit reptile sur le nombril! (Vi, p. 44);

J'ai déjà connu tes rages
les roulis effrénés de ta gorge
maintenant que tout somnole
maintenant que tu me rappelles
avec des mains de fleurs
les papillons de l'été
les arbres dans les chambres [...] (Vi, p. 116).

Bien que la douceur réussisse à se tailler une place dans le recueil, la violence la talonne : tiré de « Reflets d'eaux calmes... », le premier extrait s'ouvre en effet sur le calme et l'intimité; de plus, le champ lexical « serpents », « démon » et « Fi d'orgies » vient contraster avec cette douceur et la mettre en relief. Le deuxième exemple, tiré de « J'ai déjà connu tes rages... », débute par un élément violent : le souvenir de rages et de cris. Par contre, le moment qui suit,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

partagé entre le narrateur et sa compagne, est empreint d'une profonde tendresse : ici, comme dans tout le reste du recueil, le calme permet une proximité tranquille et nostalgique. Si, la plupart du temps, la violence se déploie au détour de chaque page, de chaque strophe, de chaque vers, c'est que « [l]e poème n'a ni passé ni avenir. Il saccage le présent⁵⁵ », rappelle Melançon. Cette union surprenante de la douceur et de la violence ponctue cependant le recueil et s'illustre selon quatre aspects précis : le combat perpétuel entre la vie et la mort, le long et difficile rituel de purification par l'amour, le jardin (ou la nature) et le chaos (ou la ville), et, enfin, le regard violent et le regard doux.

L'opposition vie/mort, qui est fondamentale, s'illustre dans un combat où certains aspects qui sont normalement de l'ordre du positif et du bien sont projetés dans l'univers du négatif et du mal :

[...] diamant de toute la sueur
du jour je mérite un sommeil doux dans les puits
les bouches dévorent le soleil qui tombe en lar-
mes [...] (Vi, p. 40)

[...] il pleut des doigts sur les seins un
laid rongeur de mamelle frôle sa plante de genoux
dans l'aisselle du désir monté à la gorge [...] (*Vi*, p. 41).

Dans le premier extrait, tiré du poème « ornières aux talons gras... », le jour est sali et le soleil, liquéfié et larmoyant, perd ainsi toute sa puissance emblématique : ces deux éléments sont normalement associés au renouveau, à la vie, mais ils sont accompagnés de termes (« sueur », « larmes », ...) qui anéantissent leur énergie positive. Dans le deuxième extrait, tiré de « l'art la mort... », le désir est « monté à la gorge » et régurgité : il suggère ainsi une expérience corporelle désagréable et violente. Chaque idée évolue dans un sens contraire à son essence première, un sens souvent pervers ou, du moins, repoussant. Ainsi, la thématique de la violence se décline selon plusieurs thèmes (la souffrance, la laideur, la saleté, la désolation, etc.). Par exemple, dans tout le recueil, le champ lexical de la laideur pointe sporadiquement : « bouquets fanés », « lait pourri », « huile rance », « chauves idées », « mains bafouées », « révoltes ventruées », « crâne bouché », « haleines pourries », etc. La lecture est soutenue par ces fluctuations du sens, car un penchant négatif s'articule contre chaque image éclatante.

⁵⁵ Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe, op. cit.*, p. 12.

Chaque poème du recueil est une sorte de chant de guerre. Le « long rituel de purification⁵⁶ » par l'amour ne peut donc s'élaborer qu'en se confrontant à cette violence : « le monde vit et périt par l'amour mais je fais l'amour en dehors du monde » (*Vi*, p. 81). L'amour est le seul élément rédempteur, la seule force réellement positive, et l'idée de purification se trouve motivée par la décrépitude environnante à laquelle elle répond (car seul l'amour peut remédier à la déchéance). Mais cet amour rédempteur a lui-même plusieurs visages. Le premier est celui qui lie l'homme et la femme :

[...] Ma fille d'oiseau.
Le tigre a dévoré tes plumages et nous irons dormir
au fond de l'eau. (*Vi*, p. 29);

Une fille, visage de fleur, balancement de parfum,
capture le vent du soir, grandes ailes de vert, feuilles
d'oiseaux autour du corps, et tout le plumage de
l'amour. [...] (*Vi*, p. 43)

Si la femme est souvent associée à un oiseau, les descriptions précédentes témoignent de l'amour, par la tendresse dominante et par la notion de couple (le « nous » du premier extrait).

Ainsi, dans *Le Vierge incendié*, l'homme, qui est « incendié par l'amour, trouve des dimensions nouvelles, devient pluriel⁵⁷ ». Ce concept du « pluriel de l'homme » est indissociable de l'amour : « L'horizon que je vois libéré/par l'amour et pour l'amour » (*Vi*, p. 23). De plus, il illustre aussi le type d'amour qui est familial, filial :

J'ai des frères à l'infini
j'ai des sœurs à l'infini
et je suis mon père et ma mère (*Vi*, p. 128).

Bien que le jeune homme détruise entre autres tout système de valeurs, il laisse cependant une place à l'amour filial qui fera partie du futur prometteur (bien que ce dernier ne soit encore qu'appelé à naître⁵⁸). Or, la révolte dévastatrice ouvre la voie à la renaissance : en effet, le concept de la collectivité, qui se met en place dans les tout derniers textes du recueil,

⁵⁶ Pierre-André Arcand, *op.cit.*, p. 12.

⁵⁷ André-Gilles Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, *op.cit.*, p. 159.

⁵⁸ « *Le Vierge incendié* était une critique fondamentale du monde, d'un autre monde, d'une autre vie. » Paul-Marie Lapointe et Robert Melançon, « L'Injustifiable poésie », *Études françaises*, vol. 12, No 16 (avril 1980), p. 81.

dont « coccinelles safran... », « Ils sont des mots... », « Un monde se repentirait... » et « J'ai des frères à l'infini... », illustre ce dernier type d'amour rédempteur :

[...] il poussera des mar-
teaux sur les crânes des nouveau-nés tu n'as plus
qu'à baptiser les escaliers de noms d'hommes
alexandre raoul arthur (Vi, p. 124)

Tant de murs d'en arrière à démolir
à reconstruire demain (Vi, p. 125)

Mais qu'on emboîte le pas de l'idée neuve
qu'on dépasse l'idée neuve du neuf

Tout va surgir dans le marbre
des corps aux ciseaux des yeux fertiles
aux ciseaux des fronts
un monde va faire l'habitation ronde
la sphère d'une main
la balle du gamin tout l'idéal en pomme
et goûter le corps universel (Vi, p. 126)

[...] Frères et sœurs
mes milliers d'astres durs (Vi, p. 129).

La prépondérance de l'adjectif « nouveau » témoigne de ce futur prometteur, bien que celui-ci soit à peine naissant.

Le duel entre le jardin et le chaos déplace l'analyse de l'espace intime (relations amoureuses) à l'espace de l'environnement du narrateur. Le jardin est souvent relié à la femme et à une fertilité, illustrant la nature de diverses manières, spécialement par la végétation, l'eau, la nuit, le calme et la paix :

grand jour aux filles de cabaret pommes de
seins tournolements des feuilles dans les pigeons
turquoises vieux soleil des passions de feuille figée
sur le désir de glace et de feu combat à coup de
lèvres longue fleur de trois phalènes hérissés
paupières closes cils dans l'eau des chopes
d'or ongle de framboise du poil flasque
remous de barques lunes et cheveux l'horizon
à plat ventre serpent dans la tête de gelée
verte marée rouge de requins d'ivoire baiser
d'ocre aux pluies blanches sans barreaux où fleurit
tout remords d'un lilas goulou chatte d'herbe et
mort de frissons d'été petite fille à vingt doigts
dans ma gorge bouche dévorante vibratile
mienne (Vi, p. 55).

En déployant un vaste champ lexical lié à la nature (« pommes », « feuilles », « glace », « fleur », « lilas », « herbe », « lunes », « été », ...), les thèmes de la création et de la renaissance se mettent progressivement en place : en surgissant entre deux combats, ils font surface pour sauver ce sujet qui a « connu l'amour dans les feuilles » (*Vi*, p. 41) de l'anéantissement total. Ils ravivent sporadiquement, par leur symbolique positive, le rituel de purification par l'amour.

Le chaos s'élabore contrairement au jardin et il propose une représentation sinistre de la ville : « Les hangars débordent les gares de poissons vermoulus, laines de corps bruns sciés dans les rails d'or./[...]Mauvaise nuit de solitude dans les campements du boulevard. Réverbère de putains déhanchées. » (*Vi*, p. 50) Le chaos fait exploser et tourbillonner l'environnement urbain : « des cosaques de pièges sec/ vomissent du carnage » (*Vi*, p. 21), « apocalyptiques vies » (*Vi*, p. 36), « tous les fleuves explosent » (*Vi*, p. 122). Menaçante, la ville embourbe le jeune homme dans son atmosphère chaotique et vertigineuse : « La ruelle chromée crache des chairs pendantes. » (*Vi*, p. 33); « automobiles du désir des copains agrafés aux boulevards de petits luxes » (*Vi*, p. 77).

Quant au regard, il est soit violent, soit doux, mais sa violence s'illustre principalement lorsqu'il est celui de la société ou des autres, car il exprime alors l'idée d'une communauté menaçante : « regard de fer chaud » (*Vi*, p. 23), « mouches sans yeux de la marche je suis dévoré par des chacals fous de joie » (*Vi*, p. 80), « ils me regarderont toujours avec leurs poignards » (*Vi*, p. 81). La pression qu'exerce le regard augmente la crainte d'être observé, puis jugé, et fait écho au climat social de l'époque; or, Lapointe a quitté son village natal parce que l'atmosphère y était synonyme d'enfermement⁵⁹. La question du regard qui transperce les corps se veut le témoignage d'un adolescent qui a atteint sa majorité en pleine Grande Noirceur, mais elle traduit surtout cette « souffrance d'être regardé, de subir l'agression d'un monde hostile qui se tient et se maintient en sa distance et

⁵⁹ « Par ailleurs, c'était une société très fermée. J'ai bien vite souhaité en sortir du village. Non pas à cause de mes parents, au contraire, ce sont eux qui me retenaient, sentimentalement... mais à cause de l'atmosphère même du village, plutôt étouffante... ». Voir l'entrevue accordée à Jean Fisette et Michel van Schendel pour la revue *Voix et Images* (« En liberté, comme une papillon, un arbre! Entretien avec Paul-Marie Lapointe », *op.cit.*, p. 388).

sa force⁶⁰ ». Le sujet se sent traqué par ce regard : parce que le jugement social est malveillant, le narrateur tente de se défendre par ses propres moyens ou en misant sur la sécurité de l'union paisible avec sa compagne : « tu étais cette main cette marche douce dans les cous le soir » (*Vi*, p. 95).

En revanche, le regard doux est celui du sujet; il appartient à l'intimité et il accompagne les récits : le poème « grand jour aux filles... » (*Vi*, p. 55), reproduit aux pages précédentes, présente par exemple une description détaillée et tendre de la compagne, preuve d'un regard doux et attentionné, voire amoureux. Ainsi, « pommes de seins », « combat à coup de lèvres », « paupières closes », « baisers d'ocre », « chatte d'herbe » et « vibratile mienne » sont autant de syntagmes nominaux qui évoquent ce regard doux qui teinte les poèmes d'une réelle tendresse amoureuse. Ainsi, la violence intrinsèque au recueil se fait plus tolérable : il reste des parts de beauté dans le monde du *Vierge incendié* et la douceur est là pour les préserver.

I.II.III L'opposition Éros-Thanatos

L'opposition Éros-Thanatos crée aussi des situations d'une violence particulière. Il existe trois manifestations principales de cette dualité : premièrement, l'opposition entre la femme considérée tantôt comme une nouvelle Ève, tantôt comme une femme morbide; deuxièmement, la représentation du désir relié à la rage et, troisièmement, la manifestation d'un corps ambivalent.

Femme fertile, tendre, amoureuse et vivante, la nouvelle Ève se heurte à une femme morbide, violentée et dévastée :

[...]
Petite fille qui pénètre dans mon songe sur la pointe des
pieds,
Sans bruit,
Sur le nuage d'un pas mol,
Cheveux de long délire aux fontaines de corps d'ombre.
Deux bras dans les reins.
[...] Bouche dans mon cou.
[...] Un sommeil bien calme dans les œilletons de nuit. (*Vi*, p. 46);

⁶⁰ Jean-Louis Major, *op. cit.*, p. 62.

femme aux genoux bleus (*Vi*, p. 41)

Planète de peurs blêmes; [...] dans les transes des femmes
aux seins bleus. [...] Une
mère, corps battu des saintetés salvatrices [...] (*Vi*, p. 84)

[...] là le crâne et la cervelle molle là une
jambe là le ventre pourriture viande à
dogues fleurs de bardeaux (*Vi*, p. 93).

Si la nature prolifique embellit la nouvelle Ève, lui offre un jardin ou, du moins, l'imaginaire d'un jardin (rappelant sans contredit l'Éden), la femme morbide, quant à elle, arbore les traces de la mort : la peau bleuie, qui rappelle l'ecchymose ou le trépas, en est un exemple saisissant. Cette représentation double de la femme offre un caractère versatile : elle est tantôt belle, tantôt cruelle. En effet, un vaste réseau sémantique s'entrecroise; les expressions « ma sœur », « bonne fille », « visage de fleur », « femelle d'ange », « ma fille d'oiseau », « sainte », « pieuse » (etc.) côtoient des formules plus sombres : « fille de cabaret », « fille repue de péché », « courtisane », « fille de lit », « garce », « noyée », ... Parfois, le corps féminin est porteur des deux aspects simultanément et repousse de ce fait ses propres limites, comme dans « palombe sans aile... » :

[...] duvet de biche vieille garce
toute plissée dans mon ventre douceur des corps
[...] garce du
chardon du sein (*Vi*, p. 60).

Ainsi, le corps de la femme est détaillé par des formules syntagmatiques enchanteresses (« femelle d'ange ») ou réductrices (« viande à dogues »). L'idéalisation qui accompagne la nouvelle Ève se heurte donc à une femme dont le corps est massacré, dépourvu de beauté.

La dualité établie entre le désir et la rage transforme l'aspect corporel puisque « [c]e désir à figure de rage [...], obscène ou dévastateur [, possède une] agressivité [qui déforme] les corps⁶¹ ». L'amour et la sexualité sont ainsi souvent entremêlés et liés à un désir qui s'exprime par des soubresauts enragés : « toutes nos tendresses consumées par le feu qui sourd des pores » (*Vi*, p. 94); « le désir qui saute à l'assaut de mes tempes » (*Vi*, p. 99). Cette cruauté dans le désir enflammé, voire possessif, réduit l'humanité des relations :

⁶¹ *Ibid.*, p. 50-51.

notre amour ne fut jamais réciproque
il n'y eut jamais d'amour dans les escaliers gra-
viers du plaisir et l'étourdissement fatal nous regarde
avec des yeux de bourreau (Vi, p. 61).

La douceur (« miel ») se lie à la violence (« griffes »), car l'union peut aussi avoir lieu sans amour. Alors, les tentatives de préliminaires se résument à des contacts violents : les joues ne sont pas caressées, mais abolies et meurtries; le plaisir et son vertige (« étourdissement ») sont littéralement fatals et menaçants (figure du bourreau). La souffrance, qui traque les sujets dans ces préliminaires qui ne sont que morsures, ruptures, fractures, se traduit d'ailleurs par une sorte de « festin sauvage » ou d'« affaire bestiale⁶⁴ ».

Quoique souvent accompagnée de traces de rage, l'atmosphère sexuelle évolue aussi dans la douceur. Porteuse de passion, elle s'épanouit surtout dans une union protectrice et tendrement possessive :

jambe avec le pied le mollet le genou et la cuisse et le
ventre en haut chatte petite jambe chaude et
soie de frisson et l'autre jambe les deux jambes et
les deux mains sur les deux jambes et tout le long
des deux jambes et le ventre au bout des jambes
et les seins et les épaules et les bras d'épaules avec les
mains au bout et la tête avec la bouche et les
paupières et les cheveux sur les tempes tout un
corps toute une femme tout l'autre corps et
le mien les deux miens l'autre celui qui
n'est pas le mien et qui est le mien (Vi, p. 54).

Ainsi, la « femme partout obsédante⁶⁵ » qui accompagne sporadiquement le sujet⁶⁶ constitue un point d'ancrage et une composante nécessaire à l'équilibre de l'univers du narrateur. Elle est ce par quoi passe le « regard créateur, dont le pouvoir s'exerce d'abord dans le devenir même du poème⁶⁷ ». La compagne permet un dialogue corporel et une festivité charnelle qui, en plus de protéger des assauts du monde extérieur, enveloppent le narrateur. Le rituel de purification par l'amour prend alors tout son sens : il transcende les corps dans la jouissance,

⁶⁴ Philippe Haeck, *op. cit.*, f. 90.

⁶⁵ Jean-Louis Major, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶ Elle n'est pas présente à chaque page : elle se fait désirer, elle va vers le narrateur et repart, elle apparaît et disparaît.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

bien que celle-ci mène parfois à la déchéance. La sexualité sait donc être salubre et condamnée : elle peut sauver de l'atrocité ambiante, mais elle peut aussi maltraiter les corps.

C'est donc par sa variété formelle (poèmes en vers libres, en prose et en bloc) ainsi que par sa thématique (qui se détaille en axes) que le recueil du *Vierge incendié* propose un univers poétique saisissant. Le lecteur est appelé à en retracer les limites au travers de formules métaphoriques percutantes et du déploiement de plusieurs thèmes. Ce qui « accentue la démesure et l'envergure de la dénonciation⁶⁸ » du narrateur, c'est la violence qui sous-tend le recueil et qui agit tant sur l'ensemble des thématiques que sur l'aspect visuel du poème; en passant du vers libre au poème en bloc, le texte est attaqué, troué, violenté et aux phrases complètes se substituent des énoncés morcelés et déchiquetés.

Si chaque poème contient la violence, la vie y éclate aussi. Or, les thèmes ne sont pas les seuls à étoffer cette violence. Si l'écriture fragmentaire fait naître, à même le texte, un vide qui ne se présente pas uniquement comme des bris dans le discours, mais comme autant d'espaces à remplir de sens, la violence s'illustre par la matérialité poétique. Le texte fragmenté fait en sorte que, par l'union entre le sémantique et le visuel, la violence éclate littéralement sur la page et désarticule les textes.

La déclinaison de la violence prend ainsi racine dans chaque aspect du recueil : selon Haeck, « le texte poétique est un texte mouvementé, l'expliquer par une idée ou un thème c'est le réduire à un seul de ces éléments⁶⁹ ». Le recueil n'est cohérent que dans la considération simultanée de ses formes variées et de ses thèmes entrelacés. Bref, *Le Vierge incendié* propose un équilibre poétique interne remarquable. Le chapitre II propose l'analyse d'un élément de cet équilibre par l'approfondissement de la notion de la figure littéraire qui, dans ce recueil, est celle de la compagne du narrateur.

⁶⁸ André Marquis, « Les stratégies énonciatives dans *Le Vierge incendié* », *Voix et Images*, vol. 51, No 3 (printemps 1992), p. 428.

⁶⁹ Philippe Haeck, *op.cit.*, f. 33.

CHAPITRE II

POÉTIQUE DE LA FIGURE LITTÉRAIRE

Ce que l'on appelle *image* semble à la fois le plus
évidemment significatif d'une vision du monde,
et le plus insaisissable.
Henri Meschonnic, 1970.

Il paraît que les érudits arabes,
en parlant du texte, emploient cette
expression admirable : *le corps incertain*.
Roland Barthes, 1982.

La notion de figure est présente dès l'Antiquité : déjà, dans la littérature, elle est une figure de style et un outil théorique, alors que dans le domaine des arts, elle est utilisée pour le portrait et la sculpture. Ainsi, à travers les siècles, la figure a connu une évolution théorique et un déploiement multidisciplinaire, alors que dans une approche contemporaine, la figure littéraire permet de concevoir et d'approfondir le texte différemment, selon une esthétique et une philosophie modernes. Il s'agira d'abord, dans ce chapitre, de présenter un bref historique de la figure littéraire, puis d'analyser la figure féminine du *Vierge incendié*, et, enfin, de voir comment le texte se conçoit selon l'approche figurale.

II.1 Bref historique

Nous proposons un survol historique des bases théoriques de la figure, qui traversera rapidement les siècles pour arriver aux XIX^e et XX^e siècles, ce qui permettra de travailler avec les théories contemporaines tout en ayant retracé sommairement l'évolution du concept.

À l'Antiquité, la composition des textes repose sur la rhétorique, modèle littéraire qui se divise en cinq parties (*inventio, dispositio, elocutio, actio et memoria*). L'*inventio* est la « préparation heuristique des matériaux du discours, [c'est un] cheminement¹ » dans la pensée. La *dispositio* renvoie à la mise en ordre des matériaux et à la confection du plan. L'*elocutio* consiste en la mise en forme de ces matériaux du langage dans un style rigoureusement choisi et à l'ajout de « l'ornement des mots, des figures² ». L'*actio* est la

¹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications 16. Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, p. 294.

² *Ibid.*, p. 292.

récitation du texte et la *memoria* se compose des principes mnémotechniques utilisés pour la mémorisation du discours. L'*elocutio* est la partie la plus intéressante pour notre étude, puisque l'ornementation du discours et l'étoffe du style passent par le choix précis de certaines figures de rhétorique (allégorie, métaphore, etc.).

La notion d'image entretient des liens étroits avec la rhétorique. Si elle permet une présentation « sur le principe de la ressemblance par les arts graphiques ou plastiques d'une réalité absente ou abstraite³ » et qu'elle donne ainsi corps à un concept, elle peut aussi être strictement « visuelle[, à savoir] la forme donnée dans la matière à l'idée d'un objet⁴ »; ainsi, elle sait apparaître dans une matière tel que le langage, qui est étoffé par les figures de rhétorique. La présence de l'image dans ces figures est diversifiée : image condensée de la métaphore, image matérialisée d'une idée abstraite dans l'allégorie, remplacement d'un terme par un autre dans la métonymie, etc⁵. De plus, la figure se prolonge dans la personnification où des objets ou des états inanimés reçoivent des sentiments humains, une portée d'action, mais aussi, et surtout, une voix.

Aristote⁶ compare le poème à un être vivant : chacun d'eux doit s'établir comme entité, et les parties qui le composent doivent contribuer à son harmonie. Comme le texte est un acte de langage, il porte en lui une énonciation; or, la figure de style de la personnification, par exemple, augmente la portée signifiante de l'image, qui dépasse alors le simple statut visuel : l'image personnifiée pénètre complètement le texte et participe à l'énonciation, puisqu'elle

est elle-même un discours que la pensée [...] tient sur le monde. Elle est ainsi une interprétation du réel. Elle est aussi une écriture, dans la mesure où elle [...] constitue un

³ Voir « Image », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, en ligne, <<http://www.ditl.info>>, consulté le 12 décembre 2006.

⁴ *Ibid.*

⁵ Dominique Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche/ Librairie Générale de France, 1993. Sous « métaphore », « allégorie » et « métonymie ».

⁶ Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française/ Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1990, p. 24.

langage permettant d'exprimer ce dont la pensée discursive et le discours rationnel savent mal rendre compte⁷.

Cette difficulté à « rendre compte » motive l'utilisation de figures de style pour cerner et expliquer une idée. Si l'image

est une relation fantasmée à un objet [alors] l'énergie symbolique est particulièrement forte et quand elle se développe sous forme de récit, comme dans une sorte de métaphore filée, elle devient mythe. Nous considérons donc d'abord l'image comme représentation, mais aussi comme allégorie et comme fantôme de la réalité⁸.

La « forme [d'un] récit » rejoint l'énonciation propre à la personnification. Mais avant de poursuivre, il importe d'aborder la *figura* romaine antique, qui allie elle aussi l'aspect visuel de la figure et le procédé rhétorique de la personnification.

La première apparition du mot *figura* se fait dans la pièce comique *Eunuchus* (l'Eunuque), du poète latin Térence, qui l'utilise pour décrire le visage d'une jeune fille. Dès lors, et chez plusieurs auteurs anciens, le terme *figura* est employé, mais selon des sens différents. La racine étymologique de *figura*, *-fig*, permet des associations avec plusieurs mots⁹ : elle s'apparente ainsi à « *fingere* (modeler), *fictor* (modeleur, sculpteur), *figulus* (potier) et *effigies* (portrait)¹⁰ ». Au modelage et au sculptural s'ajoutent les concepts « d'« imitation », de « modèle », de « copie » et même de « simulacre »¹¹ ». De plus, cette diversité des significations évolue dans le domaine du symbolique; l'« image onirique¹² » met de l'avant l'aspect « singulier du mot, celui [...] « d'image fantôme »¹³ ». Cette dimension

⁷ Voir « Image », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, en ligne, <<http://www.ditl.info>>, consulté le 12 décembre 2006.

⁸ *Ibid.*

⁹ Seules les références les plus marquantes seront retenues pour l'historique. Pour une liste exhaustive des auteurs, périodes, textes et significations antiques des divers visages de la figure, se référer à l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Éditions Belin, 1973, 94 p., traduction de Marc André Bernier. L'œuvre originale allemande date de 1938.

¹⁰ Philippe Dubois, « La question des figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir. publ.), *Figure, figurat*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² Marc André Bernier, *La figure comme pratique idéologématique, suivi de Figura, d'Erich Auerbach*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1991, 145 f.

¹³ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 14.

immatérielle s'éloigne du tangible de la sculpture, par exemple, mais elle est du coup un témoignage de l'aspect protéiforme de la figure et d'un lien important au physique : l'idée de modeler, de faire apparaître quelque chose à même la matière, suggère la volonté de laisser une trace visible dans cette matière.

L'évolution du terme de figure et de ses significations se poursuit jusqu'au XX^e siècle où certains philologues allemands, dont Leo Spitzer¹⁴, Ernst Robert Curtius¹⁵ et Erich Auerbach¹⁶, se penchent sur la question. Le traité de Auerbach en dévoile un aspect primordial : l'« articulation paradoxale¹⁷ » de la figure vogue, selon lui, entre une idée de « mouvance, de variation infinie, d'aspect changeant¹⁸ » et une conception « d'essence inaltérable, de fixation du visible en allégorie codée¹⁹ ». Auerbach oppose donc une force dynamique, qui est en transformation continue, et un certain statisme qui impose un modèle, un archétype, voire une entité qui répond à des codifications rhétoriques précises. Il y a donc deux portées pour *figura* : l'imitation, qui se contente de reproduire une idée, et la création, qui lui donne forme.

Au fil du temps, un parallèle s'établit entre *forma* et *figura* (*forma* signifie moule et *figura*, modèle du moule) et les nuances s'atténuent : c'est « comme si Forme et Figure ne cessaient d'échanger leur position sur l'axe du matériel et du conceptuel. La figure serait une abstraction de la forme en tant que matière et en même temps une concrétisation de la forme en tant que concept²⁰ », explique Philippe Dubois. Ainsi, dans l'approche contemporaine, la figure est plutôt associée au concept de personnification. La personnification permet une

¹⁴ Leo Spitzer, *Linguistics and literary history-essays in stylistics*, New York, Russel & Russel, 1962, 236 p.

¹⁵ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, 738 p.

¹⁶ Erich Auerbach, *Figura*, traduction de Marc André Bernier, *op.cit.*, 94 p.

¹⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

certaine emprise sur l'énonciation et solidifie la portée de la création de la figure en y actualisant la marque du corporel. Par la personnification, le corps et sa représentation participent à l'expression de la réalité figurale. De plus, dans le langage courant, « la figure désigne les traits du visage ou l'aspect extérieur du corps; dans le domaine des arts, elle désigne les représentations visuelles d'objets, de personnages, de statues; [...] tandis qu'en littérature elle s'oppose à l'usage littéral du langage²¹ ». Ainsi, la figure est une image et la notion d'« être de langage²² » rejoint celle de la *figura verbum* (figure dans le langage), c'est-à-dire de la « figure de la voix²³ » (Ovide).

Si elle naît des théories de l'Antiquité et qu'elle évolue jusqu'à la notion d'« être de langage », la figure littéraire moderne, qui est l'aboutissement « d'un vaste mouvement critique, philosophique et esthétique²⁴ », entretient un lien plus marqué avec la fiction : elle devient une sorte de nouvel outil analytique pour les romans, les nouvelles, les textes poétiques, etc. La figure littéraire moderne est une invention théorique de Jean-François Lyotard, qui explique que les

problèmes se posent de façon différente à propos de concepts comme celui d'« idée », de « forme » ou de « figure » dans le sens classique, les occurrences remontant à l'Antiquité. [...] L'idée de Platon, celle de Descartes ou de Hegel, même et surtout si elles demeurent fondamentalement des idées, sont très loin de renvoyer au même objet théorique²⁵.

Pour forger son concept, Lyotard s'appuie sur les philologues allemands, mais il puise aussi chez des penseurs de l'esthétique et de l'art contemporains : son corpus, qui couvre une période allant de 1880 à 1930, inclut Saussure, Freud, Mallarmé, mais aussi Cézanne, Klee, etc.

²¹ Martin Lefebvre, *Psycho – de la figure au musée imaginaire*, Montréal/ Paris, L'Harmattan, 1997, p. 113.

²² Jean Burgos, « Imaginaire et réalité poétique », *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 9. L'« être de langage » provient de cette « image vraie, expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens. Une telle image, justement, fascine –émerveille, diront certains-, parce qu'elle donne à voir autre chose et qu'elle donne à voir autrement. »

²³ Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 17.

²⁴ François Aubral, « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Château (dir. publ.), *Figure, figural*, *op.cit.*, p. 240.

²⁵ *Ibid.*, p. 209.

Parce qu'elle a un « rôle dynamiseur²⁶ », la figure participe aussi à la création d'œuvres artistiques pour lesquelles elle agit soit comme une source d'inspiration, soit comme une entité visuelle, car « le visage est la présence de la parole²⁷ ». Cependant, le lien entre figure et texte est primordial :

la différence de l'espace du texte à l'espace de la figure [...] n'est pas de degré, elle est constitutive d'un écart ontologique, les deux espaces sont deux ordres du sens, qui communiquent, mais qui par conséquent sont séparés. Il faut plutôt dire espace *textuel* qu'espace du texte, et espace *figural* qu'espace de la figure. [...] Par espace textuel, [il faut comprendre] l'espace où s'inscrit le signifiant *graphique*. Quant à l'espace de la figure, « figural » le qualifie mieux que « figuratif » [...] ²⁸.

Le fait que l'espace de la figure se résume par l'adjectif « figural » démontre que cet espace n'est pas aussi bien délimité que l'espace textuel peut l'être, par exemple. L'espace figural évolue tout au long du texte, sans modèle précis : il « s'oppose au discursif par le rapport de la trace avec l'espace plastique²⁹ ». La trace laissée par le figural se relève dans le texte par l'acte de lecture, c'est-à-dire par la confrontation à l'imaginaire.

Selon les théories de Lyotard, la figure moderne évolue de deux manières : selon sa constitution et son action. Plutôt que de n'être qu'« une forme plate qui découpe le contour³⁰ », la constitution se détaille par le rythme, l'épaisseur et le désir; elle évolue par ailleurs selon trois types de figures : figure-image, figure-forme et figure-matrice. L'action, quant à elle, repose sur trois postulats : la figure est un signe complexe, qui fonctionne par traces et qui implique un baptême.

Constitution		Action
Figure détaillée par	Figure évolue selon	Trois postulats :
_ le rythme	_ la figure-image	_ La figure est un signe;
_ l'épaisseur	_ la figure-forme	_ elle laisse des traces;
_ le désir.	_ la figure-matrice.	_ elle implique un baptême.

²⁶ *Ibid.*, p. 197. Le terme « dynamiseur » renvoie au fait de motiver, d'engendrer une création.

²⁷ *Ibid.*, p. 199.

²⁸ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « D'Esthétique », 1971, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 217.

³⁰ François Aural, *op.cit.*, p.199.

Dans un texte littéraire, la figure apparaît à même le langage : elle naît dans et par le texte, et ce lien à l'acte de lecture établit et soutient son aspect dynamique. En effet, si l'imaginaire s'exprime dans des figures découvertes au fil des lectures, au « contact des textes³¹ », la relation qui s'ensuit implique un lecteur pourvu de ses propres notions et référents culturels, un lecteur apte à saisir cette figure en évolution par et dans son imaginaire personnel. Ainsi, la figure est avant tout un acte d'apparition pour le lecteur et un acte (ou plutôt une tentative) d'appropriation pour le narrateur ou pour tout personnage du texte. D'ailleurs, si l'on compare la figure et le personnage,

La figure est le personnage en tant qu'il est investi par un sujet : par son regard, par son désir, par sa volonté d'y reconnaître quelque chose. C'est le personnage en tant qu'il est l'objet d'un processus d'appropriation, le personnage devenu signifiant, devenu objet de pensée au sens plein, pensée qui émeut, qui obsède, qui est génératrice de sens et de signes. La figure, c'est le personnage transfiguré, métamorphosé en un symbole chargé de signification³².

De ce fait, la figure apparaît sous trois traits : rythme, épaisseur et désir. Le rythme façonne la figure : il est générateur de son caractère, ainsi que de sa manière d'être et de se déployer dans le texte. Par son travail de la syntaxe, le rythme s'allie à la parole et à l'énonciation : mots et formules, soigneusement choisis, contribuent à faire naître l'« être de langage » à même le texte. La notion d'épaisseur est plutôt liée au procédé de la personnification qui, en attribuant des traits humains, permet de dépasser la simple métaphore pour aller plus en profondeur dans le texte, dans sa signifiance :

[l]a figure se fait chair, mais ne donne de la chair que sa vibration sur le mode de l'affect. La figure ne se limite plus à une simple extériorité révélant et constituant la forme des choses, leur dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans³³.

Cette intériorité de la figure livre un autre niveau de sens, une autre voie analytique. Enfin, parce qu'il y a « une connivence radicale de la figure et du désir³⁴ », ce dernier rallie les deux

³¹ Outre l'ouvrage de Bertrand Gervais, nous nous basons sur les notions théoriques qui se retrouvent dans les notes du cours LIT-840A : Groupe de recherche « Figures, textes et imaginaire », cours de deuxième cycle donné par M. Gervais, auquel nous avons assisté lors des sessions Automne-04 et Hiver-05, au Département d'études littéraires de l'UQAM. Voir aussi (tel que mentionné sur) « Présentation », *FIGURA. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, en ligne, < <http://www.figura.uqam.ca/presenta.html> >, consulté le 22 mai 2007.

³² Bertrand Gervais, « III- La voix de l'idiot », *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire*, T. 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 87.

³³ François Aubral, *op.cit.*, p. 199-200.

³⁴ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 271.

notions précédentes. Être de mots, la figure doit être fantasmée et elle doit faire partie d'une relation dynamique pour exister : elle « opère comme pulsions en acte, et non plus seulement [comme] interprétation de la parole. Elle manifeste et donne à voir l'irréductible profondeur du désir aux prises avec lui-même³⁵ ». Si la figure est objet de désir, elle positionne ce désir dans l'univers poétique et le motive dans la relation à l'autre, soit la relation au narrateur, au porteur de l'énonciation.

Puisés dans la théorie de Lyotard, les trois types de figures (figure-image, figure-forme et figure-matrice) débordent du texte : bien qu'applicables au texte littéraire, ils peuvent aussi, en tant qu'outils de classement et d'analyse, exister dans d'autres formes artistiques. Appartenant au domaine du rêve ou de l'hallucination, la figure-image se donne à voir dans la dimension onirique du texte. Elle est aussi de l'ordre de ce que l'on retrouve dans « le tableau, le film, [comme] un objet porté à distance [...]; elle appartient à l'ordre du visible : tracé révélateur³⁶ ». Cette figure est ainsi visible pour et par elle-même : elle a des limites qui aident à cerner son implication énonciative et elle est posée à une certaine distance par le lecteur. La figure-forme est « en général non vue : [elle est] une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie³⁷ ». Elle est cette « nervure du visible³⁸ » qui oriente, en quelque sorte, ce qui est donné à voir et qui ouvre une voie schématisée à l'analyse. La figure-matrice est « invisible par principe, objet de refoulement, immédiatement mixtée de discours, fantasme "originaire"³⁹ »; elle appartient aux domaines conjugués du discours, de l'image et de la forme, car elle réside à la fois dans ces trois espaces; elle « n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel : elle est la différence même⁴⁰ » qui les unit et les sépare en même temps. Cette figure est forte, bien qu'invisible : elle organise le texte selon sa

³⁵ François Aubral, *op.cit.*, p. 200.

³⁶ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 271.

³⁷ *Ibid.*, p. 271.

³⁸ *Ibid.*, p. 277.

³⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 277.

propre logique, elle l'entraîne à sa suite, elle le fait sien. Contrairement à la figure-image, qui offre un tracé, et à la figure-forme, qui prête un schéma, la figure-matrice dépasse la simple organisation textuelle pour accéder au symbolique.

Selon Bertrand Gervais, la figure littéraire moderne est

une entité complexe, intégrée dans un processus sémiotique qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. Constituée de traits, qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit, qui sert à son déploiement, la figure n'est pas une entité statique, mais dynamique⁴¹.

Elle est un acte de création, un objet de pensée signifiant. Elle est basée sur trois postulats d'action qui permettent d'en saisir l'importance et la motivation (la figure est un signe complexe, qui fonctionne par traces et qui implique un baptême). Sa complexité s'explique par sa constitution à la fois multiple, car elle s'élabore selon plusieurs aspects, et dynamique (en transformation constante), car « comme tout objet de pensée, elle ne reste jamais stable. Elle se défait et se reconfigure selon les besoins et les événements⁴² ». Aussi, grâce à son dynamisme elle résiste au sujet qui tente de se l'approprier, et en même temps, elle l'attire à elle. Tout se joue dans cette relation double : la figure est cet « objet de pensée dont la puissance lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue⁴³ ». La figure, fantasmée, est ainsi toujours fuyante et présente à la fois et elle s'impose comme dans un « coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi⁴⁴ ». Son apparition et son évolution retranchent l'imaginaire; par conséquent, elles augmentent la portée poétique d'une œuvre, car la figure, par l'interprétation qu'elle oblige, soutient la voie d'accès au symbolique. De plus, elle a sa propre configuration : elle est « composé[e] d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit), impliqué[e] dans des

⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

⁴² Bertrand Gervais, « III- La voix de l'idiot », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 94.

⁴³ Bertrand Gervais, « L'Enfant effacé », *Figures, lecture, op.cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui⁴⁵ ». Cette configuration touche au rythme par lequel la présence figurale s'articule, alors que les logiques de mise en récit s'élaborent notamment selon les trois types de figures.

La figure fonctionne selon un « principe d'absence⁴⁶ » : en soi, elle n'existe pas, car elle n'existe que par une relation à l'autre. Cette dominance de l'absence fait en sorte que la figure ne peut se révéler que partiellement : elle n'est pas partie prenante du réel, car elle existe par traces qui, mises bout à bout, permettent de créer un tout qui semble complet. La figure existe par l'acte de lecture : ses traces peuvent être apparentes dans un texte, mais son autonomisation dépend de la relation dynamique avec le lecteur et de la confrontation à son imaginaire. Les fragments, les bribes et les traces peuvent être de l'ordre d'un champ lexical, d'une syntaxe particulière, d'une description, etc.

Si la figure réussit à se détacher du temps de la réalité, c'est qu'elle a, en quelque sorte, sa « propre temporalité⁴⁷ ». L'absence contorsionne le temps, le pervertit et l'entremêle, car la figure « dérègle les temps, les temps grammaticaux tout comme les lois de la consécution, de l'avant et de l'après, les temps du récit⁴⁸ ». Par ailleurs, si « [l']imaginaire se nourrit des remous et des heurts que l'absence introduit⁴⁹ », la figure s'ouvre directement sur l'imaginaire car elle provient de cette interprétation du texte. Sa force réside dans l'interprétation, car elle « est ce quelque chose dont on se fait une idée, et qui, du coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension et d'interprétation⁵⁰ ». Si elle était livrée d'emblée, elle ne serait qu'un personnage.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ « L'absence est au cœur des processus sémiotiques. Il n'y a signes et objets de pensée, il n'y a figures que parce que les objets du monde sont à distance [par une] manipulation de cette absence qui perdure, jeu sur des figures qui ne disent rien d'autre que la fragilité de leur propre construction. » *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ Bertrand Gervais, « III- La voix de l'idiot », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 89.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁰ Bertrand Gervais, « L'enfant effacé », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 31.

La figure est cette « forme dont on s'empare et que l'on manipule⁵¹ », un objet de pensée dynamique qui va vers l'autre et qui l'entraîne vers lui en même temps. Elle ne sait être l'énonciatrice d'un texte, parce que seul le narrateur peut la convoquer et qu'elle n'existe d'ailleurs que par la voix de cet autre, dans le discours d'une deuxième entité, désirante, qui prend en charge l'énonciation du texte (ou d'une de ses parties). L'entité désirante aura la parole et le pouvoir de faire vivre la figure, qui, elle, représente une entité qui a déjà existé :

on ne recherche que ce qui a disparu. Comme tout ce qui se passe au cœur des labyrinthes, cette disparition échappe à la représentation. Elle n'est jamais montrée. Il y a un avant, qui est le temps de la présence, et un après, qui est celui de l'absence, mais il n'y a aucun présent. Celui-ci a été effacé, remplacé par un passé qui déjà semble suspect et un futur fait d'une intolérable vérité⁵².

La voix du narrateur ouvre donc un espace dans lequel la figure peut évoluer tel un portrait émietté et atemporel : elle agit ainsi en résonance jusque dans l'imaginaire du lecteur.

La question du baptême (le fait de nommer ou de désigner), primordiale dans l'élaboration de la figure, est étroitement liée à la dynamique de l'énonciation. Les limites de la figure s'échafaudent sur des champs lexicaux, des formules narratives, des souvenirs, etc. Si la figure demande à être désignée, c'est qu'elle implique le fait que si elle détermine « dans la langue [...] l'espace du dire comme rhétorique, [...] dans l'œuvre, [elle existe] dans un monde rythmique, syntaxique[, duquel] on ne peut plus [la] détacher que par fiction⁵³ ». La figure est toujours focalisée, toujours investie par l'autre, par ses désirs et ses souvenirs qui la font converger dans sa mémoire et qui, ce faisant, lui redonnent ce semblant de souffle. Elle fait écho à une réalité passée, à ce qui a eu lieu avant, mais elle ne peut être pleinement ravivée : elle demeure à un stade fantasmé. En effet, « [l]'attrait de la figure vient non seulement des souvenirs qui refluent en désordre à son contact, mais encore de son statut en tant qu'image⁵⁴ » : ces souvenirs s'emparent du narrateur, car la figure provient de son passé. Ainsi, le baptême engendré par le narrateur permet l'actualisation de la figure dans les limites du texte : elle est inséparable de l'interprétation. L'interprétation, en tant que résultat de la

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² Bertrand Gervais, « III- La voix de l'idiot », *op.cit.*, p. 95.

⁵³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard/ NRF, coll. « Le Chemin », 1970, p. 106.

⁵⁴ Bertrand Gervais, « II- Trois personnages en quête d'une figure », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 64.

réception, est le seul élément maître de la réalisation de la figure. L'interprétation rejoint le statut d'objet de pensée, car les trois postulats (la figure est un signe complexe, qui fonctionne par traces et qui implique un baptême) agissent en complémentarité les uns par rapport aux autres.

II.II La figure féminine du *Vierge incendié*

La figure littéraire de la compagne féminine présente dans *Le Vierge incendié* permet de montrer comment évoluent les trois postulats. Nous nous concentrerons cependant plus spécifiquement sur la constitution de la figure (dans l'absence et le type de figure) et sur l'action de la figure (notamment par la notion du baptême).

II.II.I Constitution de la figure

Si le recueil du *Vierge incendié* est soutenu par la violence, par la révolte et par le rejet total des institutions, cette violence entraîne une table rase de tout ce qui entoure le narrateur qui souhaite l'apparition d'un monde nouveau : « Tant de mur d'en arrière à démolir/à reconstruire demain » (*Vi*, p. 125). Cependant, puisque « [l]a figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir⁵⁵ », le jeune homme implique sa compagne dans son projet, d'un futur libérateur : « tu n'as plus qu'à baptiser les escaliers de noms d'hommes » (*Vi*, p. 124). Par contre, il n'aura pour toute réponse que le silence de sa compagne : « [l]orsque le silence, au contraire, s'ouvre tel un gouffre au seuil duquel vacille le sujet, il est signe de l'impensable, forme même de la folie, risque mortel⁵⁶ ». Le vacillement du sujet devant l'éternité silencieuse qui existe entre les fragments du texte témoigne de l'absence de la figure.

La figure est absente de l'énonciation et sa parole, qui se situe dans la logique du souvenir, est rapportée. Ainsi, les actes de la compagne se déploient essentiellement dans le passé, ce qui oblige le narrateur à ressasser des souvenirs émiettés. Ceux-ci ne peuvent fournir qu'une image de la figure qui sera donc elle aussi en pièces : il faut remettre bout à

⁵⁵ Bertrand Gervais, « L'enfant effacé », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 19.

⁵⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 223.

bout chaque trace, chaque signe laissé derrière (un surnom, une action, un sentiment), pour finalement obtenir un semblant de portrait. Mais malgré tous les efforts du narrateur, la figure féminine demeure inatteignable. Cet extrait de « tu étais cette main... » traduit cette impossibilité :

[...] c'est l'automne le vent
 qui t'arrache à l'arbre du sommeil on a des
 amours écartelées et des mains de rhubarbe on a
 des pages closes des corps épuisés la neige va
 tomber c'est mourir avec le parterre [...](Vi, p. 95).

Par ces notions de l'épuisement, de l'amour écartelé et de la mort, la relation entre le narrateur et sa compagne n'est pas : elle est consumée. Le jeune homme est ce sujet qui fait vivre la figure dans et par sa mémoire. La logique du souvenir ne peut offrir une présence continue, comme ce serait le cas dans une description du présent, par exemple : cette logique doit se plier aux mouvements de la représentation et de la fantasmagorie du sujet. Cette idée d'une continuité et d'une linéarité absolues, sans brisure, est impossible, car la figure participe au dérèglement du temps. Les actes de la figure féminine ne sont pas fixés dans le présent, mais dans une certaine atemporalité nominative et contemplative : le sujet ne peut la nommer que par des formules approximatives (« Corps de chambre », « dame de cœur », « petite femme », « pauvre bête », ...) et contempler le reflet évanoui de sa présence : « j'ai suivi des pistes bien découpées dans le sable mouvant mais je sais que tu n'as jamais dépassé le premier pas [...] et je te rencontrerai peut-être qui émerge de mon corps celle qu'on pensait noyée » (Vi, p. 103).

Puisque la parole de la compagne est rapportée et qu'elle implique une logique du souvenir, la figure impose ainsi sa propre logique de mise en récit, et ce de façon différente selon le type de figure convoqué par le texte : figure-image, figure-forme et figure-matrice. La force de la figure féminine du *Vierge incendié* réside dans le fait qu'elle évolue dans ces trois types à la fois. Cette opération est possible grâce aux limites poreuses entre les types et aux mécanismes textuels qui sont multiples (rythme, syntaxe, énonciation, etc.). Ainsi, la figure de la compagne est une figure-image, car elle a déjà existé pour son amant, en chair et en os, dans un temps maintenant révolu : « j'ai consommé ma vie dans les murs de ta bouche » (Vi, p. 29). Elle est donc posée à distance par le narrateur, qui la revoit dans ses fantasmes ou dans ses rêves. Elle est aussi une figure-forme : en s'articulant dans une logique

du souvenir, elle devient visible, mais « non vue » (Lyotard). Sa présence se fait sentir sans s'actualiser pleinement et cette organisation rappelle le concept de mise en scène⁵⁷, par exemple. Finalement, elle est aussi une figure-matrice, composée de fantasmes originaires et de l'ordre d'une structure. Il faut noter que, dans le cas précis de cette analyse, ce type domine les deux autres et les englobe.

Premièrement, le fantasme évolue selon deux métaphores fondatrices, voire originelles, entremêlant Éros et Thanatos. La femme symbolise en quelque sorte la mère, car elle implique un lien paisible et tendre avec la nature (d'où l'appellation d'originelle); la figure de la compagne rejoint ainsi les déesses mères païennes⁵⁸ et elle permet l'éclosion de la vie, du plaisir, de la tendresse :

île d'une femme plantureuse (*Vi*, p. 39)
 j'ai connu l'amour dans les feuilles (*Vi*, p. 41)
 Une fille, visage de fleur, balancement de parfum,
 capture le vent du soir, grandes ailes de vert, feuilles
 d'oiseau autour du corps, et tout le plumage de
 l'amour. (*Vi*, p. 43)

Par ailleurs, la figure féminine de la putain offre l'image d'une femme pécheresse et corruptrice, qui symbolise une sexualité ravageuse :

Cartouches de cuivre mordant des lèvres sucrées. (*Vi*, p. 50)

un poisson dans la bouche la danse dans la bou-
 che du ventre femmes de rumba sur le
 front renard de charogne [...] les mauvais désirs sont
 accoudés aux murs des putains molles [...]
 le cab violet de la comtesse met la roue
 dans une flaque de luxure [...] (*Vi*, p. 70).

La femme porte aussi sur elle les blessures de l'amour et rehausse la violence sexuelle : « femme aux genoux bleus », « dans les transes des femmes aux seins bleus ». L'enchevêtrement Éros-Thanatos culmine donc dans cette figure, parce qu'elle s'illustre comme un certain refuge naturel (paisible, fécond et positif), et qu'elle rallie à son image

⁵⁷ Selon la « scénographie d'une représentation » de Lyotard. Jean-François Lyotard, *op.cit.*, p. 271.

⁵⁸ Voir à ce sujet, pour une idée globale, «Déesse mère», *Wikipédia*, en ligne, <<http://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9esse-M%C3%A8re>>, consulté le 27 août 2006.

celle d'une putain vorace qui s'attaque au corps. La figure féminine occupe une place importante dans l'imaginaire du narrateur⁵⁹.

Deuxièmement, la figure-matrice s'illustre par une structure qui déborde sur celle du texte lui-même. Si la logique du souvenir propre à la figure implique que la présence de celle-ci soit morcelée, fragmentaire et intermittente, alors le texte va ainsi s'offrir lui-même en fragments. Cette organisation textuelle permet une mise en récit par la figure, même si celle-ci ne participe pas à l'énonciation : sa parole, passée, est rapportée par le narrateur qui la fait (re)vivre dans ses souvenirs et fantasmes, par son imaginaire et ses représentations contemplatives, pour ainsi combler l'absence physique. En effet, si la figure-matrice est composée à la fois de discours, d'image et de forme, la figure féminine se déploie donc sur tous ces plans à la fois.

II.II.II L'action par la question du baptême

Dans le recueil, on retrouve une voix principale et unique : celle du jeune homme. C'est lui qui prend l'énonciation en charge, qui engendre le discours et qui contrôle la parole :

Je vais mourir à vous, parc des épanchements morbides (*Vi*, p. 84)
 Je suis un homme qui dévorait un mur jaune. (*Vi*, p. 85)
 je vais manger les casiers de ma bibliothèque (*Vi*, p. 100)
 délaissé je mangeais des paysages de boulevards (*Vi*, p. 101).

Le dialogue est brisé⁶⁰ et l'accent est mis sur la parole qui englobe la compagne et qui l'investit d'une puissance symbolique⁶¹. Si le dialogue est amputé de la voix féminine, alors

⁵⁹ Cette dualité dans la symbolique de la compagne fait écho à d'autres textes qui ont exploité cette avenue : la formule sera reprise, entre autres, dans la littérature québécoise. Prenons comme exemple la pièce *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, qui met en scène la Sainte Vierge, la prostituée et la mère de famille « qui se rebellent contre les étiquettes et se fondent en une seule femme ». En s'alliant les unes aux autres, elles représentent cet archétype de la mère-putain, archétype que nous retrouvons dans *Le Vierge incendié*. Voir « 10 novembre 1978 - Première présentation de la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher », *Bilan du siècle*, en ligne, <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/2855.html>, consulté le 16 mai 2006.

⁶⁰ Le terme « dialogue » est particulier dans cette situation, car il est tronqué : par son absence, la figure féminine ne peut tenir un dialogue proprement dit avec le narrateur. Le dialogue amputé d'une voix devient un monologue : il ne sera question que de la parole du narrateur.

⁶¹ « Dans le recueil, la première personne du singulier (je-me-moi) triomphe nettement de la deuxième personne du singulier (tu-te-toi) avec 188 occurrences contre 25 (soit 88,3% contre 11,7%). L'énonciateur accapare toute la place et assume seul la responsabilité de son discours. » André Marquis, « Les stratégies énonciatives dans *Le Vierge incendié* », *Voix et Images*, vol. 51, No 3 (printemps 1992), p. 427.

l'adjectif « tronqué » est pertinent justement grâce à sa violente impossibilité : la parole féminine est arrachée au dialogue qui tombe à plat, car son essence même est évacuée. Puisque la violence sous-tend le recueil jusque dans ses mécanismes d'énonciation, la narration se voit elle aussi charcutée : la voix féminine ne sera jamais active puisque la voix masculine triomphe. La parole féminine est ainsi effacée, car ses actes sont rapportés par le jeune homme et livrés par bribes :

Avoir dormi dans tes yeux où se consumait
l'après-midi d'un fagot. (Vi, p. 29)
tu disais (Vi, p. 53)
j'ai marché dans le parc on a desséché le
lac les arbres les cloches (Vi, p. 86)⁶².

Bien que la figure féminine soit avant tout un objet de désir fantasmé par le narrateur, celui-ci, en la désignant par des pronoms ou des syntagmes, lui offre un espace où évoluer. Ces formules, qui entretiennent d'ailleurs une certaine filiation intime et tendre (« sœur de désespoir », « ma fille d'oiseau », « duvet de biche⁶³ », ...), deviennent la seule façon de cerner la figure féminine, car elle n'est jamais clairement identifiée. La présence de la compagne du narrateur se fait donc sentir, mais sans discours concret, car sa seule réponse au dialogue tronqué demeure sa présence muette. Ainsi, le silence, malgré sa stérilité apparente, est fécond :

[l]'on pourrait dire d'emblée qu'il existe un silence de la Présence et un silence de l'Absence, un silence de l'excès et un silence du manque. Dans le premier cas, le silence abrège la parole pour mieux et, précieusement, la conserver. Il n'est pas privation, mais suspension consentie du discours. Ni blocage ni congé du sens, ce silence « plein » se révèle un espace fécond, un creux prometteur, une vacuité génératrice d'être. « On peut tout inventer, écrit Edmond Jabès, hormis le silence : il nous invente⁶⁴ ».

Le silence devient le gage de la présence de la figure féminine. Ce qui lie le narrateur et sa compagne est un discours descriptif et nominatif : « [l]es formes nominales – phrases ou syntagmes – font être. Par elles le langage échappe à la linéarité⁶⁵ » ; c'est ainsi que, par la nomination, la figure féminine surgit. Mais elle surgit toujours comme en rêve, sans faire

⁶² Le gras est de nous.

⁶³ Il est intéressant de noter que, souvent, les métaphores utilisées font écho aux oiseaux : « duvet », « plumage », « ailes », « oiseau »... Encore une fois, le lien à la nature ponctue le texte.

⁶⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 223, cite Edmond Jabès, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 89-90.

⁶⁵ Jean-Louis Major, *Paul-Marie Lapointe : la nuit incendiée*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, p. 98.

partie prenante du discours, car son absence physique et littérale implique que « [l]e silence s'instaure aussi quand, de fragment en fragment, c'est la parole elle-même qui glisse vers sa propre absence⁶⁶ ». Ainsi, la parole féminine n'est pas réelle dans le recueil de Lapointe, car son discours est toujours rapporté, différé : à la limite, il est même à re-imaginer ou à reconstruire, comme dans le poème « Une fille... » :

[...] Tu mets la
 plante du pied sur l'eau calme du printemps, rêves de
 bouquets jusqu'à la mer; jambe lisse, ventre rond des
 pêches, vigne des seins, et le cou, le visage d'une
 lampe à brûler l'encens, noyée des nuits entrelacées
 de lichens et d'algues, marée de voies lactées où boire
 les mains jointes. Jadis, nous avons descendu des
 sentiers en plein midi. (Vi, p. 43)

Le jeune homme reprend les paroles de sa compagne et plutôt que de rapporter une confidence, il rapporte l'action (comme le geste du pied). La parole devient égale au geste et traitée de la même façon, c'est-à-dire de manière purement explicative, voire quasi anecdotique. Dans ce texte il n'y a qu'un discours qui englobe la compagne et qui, depuis un souvenir, la reconstruit (« jambe lisse, ventre rond des pêches, vigne des seins, et le cou, le visage »). Cette femme, liée à la nature, s'expose par touches : « fleur », « vent », « feuilles », « oiseau », « vigne », etc. La finale du poème exprime bien cette présence révolue, par l'utilisation du plus-que-parfait, alors que les traces textuelles de ce dialogue impossible, devenu un véritable monologue descriptif, sont claires : le *Je* de l'énonciation, privé de la voix féminine, ne représente que le narrateur principal. De plus, la présence du *nous* et du *on* englobe la figure féminine, mais sans lui donner la parole; il en va ainsi dans l'extrait suivant tiré de « ma sœur de désespoir... » :

ma sœur de désespoir les grands gestes aux fenê-
 tres de vent d'ouest [...] langage bou-
 che mi-fermée trois fleurs roses au lieu de gilet
 noir j'ai marché dans le parc on a desséché le
 lac les arbres les cloches au-dessus du parc [...]
 deux jambes merveilleuses je lui disais j'ai la chair
 détachée de moi maison de chairs liées on est
 plein de bateaux noirs [...] (Vi, p. 86).

Le discours n'actualise pas la parole de la compagne. Il la résume à l'occasion, mais sinon, le narrateur évoque l'image de la femme :

⁶⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 228.

[...] **tes** cheveux de quenouilles vont pousser
 pour faire un gîte aux bêtes d'eau deux bulles
 d'yeux qui crépitent au soleil **je** passe et fais
 l'ombre et **je te** rencontrerai peut-être qui émerge
 de mon corps **celle** qu'on pensait noyée dans
 la vase est bien assise entre terre et mer [...] (Vi, p. 103).

Dans cet extrait du poème « les maladies sont... », comme dans plusieurs autres textes, il n'y a aucune possibilité pour la compagne d'être pleinement, de prendre part à l'action ou au langage dans la temporalité du recueil. Ses actes passés (appartenant au souvenir), voire ses actes présents (appartenant à la désignation) ne sont que racontés ou décrits, comme dans ce passage de « Le message de la pluie... » :

[...] **j'**ai consommé
 ma vie dans les murs de ta bouche. Mais **tu** graves la
 cire avec **tes** ongles quand **tu** cries comme un geste
 qui **te** fais souffrir. [...] **Ma** fille d'oiseaux.
 Le tigre a dévoré des plumages et **nous** irons dormir
 au fond de l'eau. (Vi, p. 29)

Le passé composé installe bien sûr cette scène dans un temps antérieur, déjà actualisé; l'indicatif présent est descriptif et le futur ouvre un espace purement fantasmé. La parole de la compagne n'appartient qu'au passé : « tu disais que la porte allait s'ouvrir que l'audience nous tomberait du plafond huée » (Vi, p. 53).

L'acte de désignation du narrateur s'apparente à une obsession. Selon Bertrand Gervais, la figure obsède : « [s]i elle s'impose à l'esprit, si elle est au coeur d'une relation fantasmatique elle ne peut que venir hanter le sujet qui la contemple⁶⁷ ». Ainsi, dans la figure

se loge l'intuition d'une vérité, d'une quête. Et l'obsession sur laquelle cette intuition peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d'emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. La figure est une vérité, mais qui doit encore être interprétée, et dont les effets commencent à peine à se faire sentir⁶⁸.

Pour Walter Benjamin, l'aura est « une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il [...]. De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image⁶⁹ ». L'aura est ainsi ce

⁶⁷ Bertrand Gervais, « Avant-propos », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 11

⁶⁸ Bertrand Gervais, « L'enfant effacé », *Figures, lectures, op.cit.*, p. 16.

⁶⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 144. Bien sûr, Benjamin, comme l'explique Gervais, ne réfléchit pas sur la figure proprement dite : il est plutôt préoccupé par « les objets historiques singuliers, telles les œuvres d'art, et les objets naturels. Par

moderne. La figure féminine du *Vierge incendié* est indéniablement de l'ordre du fantasme : elle accompagne le sujet dans ses réflexions, dans ses souvenirs et, surtout, dans ses désirs.

II.III Le corporel et le textuel

Le fragment contribue à créer l'univers poétique du recueil : il en façonne l'aspect principalement par les diverses formes de poèmes (définies au chapitre I). Cette configuration fragmentaire s'applique aussi à la figure, car affirmer que la fragmentation détermine l'ensemble du recueil revient à dire que chaque entité du recueil est fragmentée : les poèmes, l'univers du narrateur, mais aussi les corps, puisque

le sujet, tel qu'il s'impose peu à peu dans les creux et les plis de l'écriture discontinue, est malaisé à cerner, tant il est suspendu et diffracté [, ce qui permet] une réhabilitation du sujet comme « corps », euphorique ou douloureux, livré à la sensation, à l'émotion et au sentiment⁷².

L'actualisation et l'autonomisation de la figure féminine, de même que sa capacité à échafauder un corps, ou plutôt une image de corps, s'accomplissent sur le modèle de la fragmentation. En effet, si la figure-matrice est de l'ordre d'une structure, la *figura* l'emportant sur la *forma*, sa composition déborde du texte qu'elle organise à son image, selon la structure fragmentaire de la « dévoration⁷³ ». La figure féminine du *Vierge incendié* se déploie donc dans le discours tronqué, car il n'offre que la parole de l'homme. Elle se déploie aussi dans l'image du corps féminin, qui est celle d'un corps fragmenté, mais aussi dans la forme textuelle, qui devient semblable à celle du corps féminin.

II.III.I Fragmentation textuelle

La fragmentation, qui motive le travail poétique du recueil, touche quatre aspects : le corps, la sexualité, l'écriture et la « dévoration ». La nomination participe à la fragmentation et isole les parties du corps, réduisant ce dernier à une main, à une joue, à un bras :

mains de miel et griffes de dégoût dans les joues
abolies (*Vi* p.61)

⁷² Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 231-232.

⁷³ Ce terme est de Jacques Audet, dans « Figures du rythme dans *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, 244 f. Ce néologisme permet de donner une dimension active au concept : plutôt que de se poser passivement (être dévoré), le nom « dévoration » illustre une participation active (dévorer, donc mordre avec une certaine agressivité).

tout visage dévoré par les orients calcaires (*Vi* p.67)

Cheveux marins sur les corps dans les bras, grosses
lèvres dévorées par les haches, tant d'autre martyres. (*Vi* p.74)

[...] on conte des histoires à une
oreille qui est clouée sur le mur [...] on suit le
lobe avec ses lèvres [...]

on vous retrouve à quatre coins de pla-
nète là le crâne et la cervelle molle là une
jambe là le ventre (*Vi* p.93).

La figure féminine est aussi victime de cette violente « dévoration », qui s'illustre selon une large déclinaison sémantique et qui se détaille en actes (ronger, « rongeur de sexe », mordre, « j'ai mangé tes pleurs de prunes », ...). Par ailleurs, lors des moments d'union placés sous le signe de Thanatos, la morsure crée une tension extraordinairement violente entre le narrateur et sa compagne, tel que le démontre la fin de cet extrait de « au plus femme... » :

[...] la rage de te mordre fuit longuement dans
les hautbois aigres et conspués des vitres [...] je mords les maisons je
creuse la mort des femmes avec mes ongles [...] nage de femelles d'ange pour les posséder
dans une nuit de suëur (*Vi*, p. 42).

Ainsi, la morsure permet de s'approprier le corps, et lorsque le jeune homme évoque des souvenirs sexuels, le lecteur assiste au morcellement du corps; les poèmes « ornières aux talons... » et « Une fille... » offrent des illustrations de ce phénomène :

[...] chaleur de
décéder presque le plaisir d'un sein dans les
doigts de la nuque goémon dans la bouche des
caps de hérissements colère de jambe envieuse
trop femme plage contractée [...] (*Vi*, p. 40);

[...] jambe lisse, ventre rond des
pêches, vigne des seins, et le cou, le visage d'une
lampe à brûler l'encens (*Vi*, p. 43).

La « chaleur » et le « plaisir » installent la thématique sexuelle, alors que le démembrement présent dans le deuxième poème (« jambe », « ventre », « seins », « cou », ...) étale ce corps désirable. Le morcellement réduit ainsi les corps à des parties disloquées, quasi autonomes : le corps n'est plus une entité, il n'est que des parties plus ou moins reliées entre elles. Une hanche ou un sein deviennent ainsi l'emblème de toute la femme, par exemple.

L'écriture permet d'illustrer tant le désir que la thématique corporelle. Pour Major, écrire c'est « rétablir le corps dans la tendresse; c'est refaire la présence du corps par le continu de ses éléments⁷⁴ » qui autrement sont morcelés :

jambe avec le pied le mollet le genou et la cuisse et le
 ventre en haut chatte petite jambe chaude et
 soie de frisson et l'autre jambe les deux jambes et
 les deux mains sur les deux jambes et tout le long
 des deux jambes et le ventre au bout des jambes
 et les seins et les épaules et les bras d'épaules avec les
 mains au bout et la tête avec la bouche et les
 paupières et les cheveux sur les tempes tout un
 corps toute une femme tout l'autre corps et
 le mien les deux miens l'autre celui qui
 n'est pas le mien et qui est le mien (Vi, p. 54).

Ce poème, « jambe avec le pied... », permet d'illustrer à la fois le corps démembré et rétabli (« tout un corps ») par la sexualité et la tendresse. Ainsi, dans *Le Vierge incendié*, l'érotisme permet à la fois le morcellement des parties anatomiques (sauvagement dispersées ou rétablies) et l'union des êtres (« les deux miens »). La sensualité est l'élément qui peut refaire le corps, alors que la nomination permet d'installer soit une atmosphère de tendresse, soit la possession de l'autre au travers de cette tendresse.

Les traces érotisées des corps morcelés (possession charnelle, « vibratile mienne », zones érogènes, « cueillir un sein », ...) oeuvrent à dire toute cette « grammaire de la dévoration » (Audet) et elles en propagent les stigmates sémantiques et textuels à travers le recueil. De plus, le métalangage de la « dévoration » étoffe la fragmentation qui, comme en témoigne un champ lexical varié, passe principalement par le corps : « griffure », « morsure », « ingurgitation », « morcellement », « gueule », « repas », « bouche », « mange », « dévoré », « ventre », « viande », etc. Les corps se contorsionnent dans une gymnastique sexuelle percutante : « [e]xacerbé, le désir se tourne – se tord – sur soi⁷⁵ », et il entraîne les corps dans un mouvement de « dévoration » :

baisers pavots au bout des tiges de jambes l'épin-
 gle vous tord les deux bouches bien prises vous
 fracasse le plaisir [...] cueillir un sein un
 œil une hanche je fais l'amour avec mes
 dents (Vi, p. 47).

⁷⁴ Jean-Louis Major, *op.cit.*, p. 93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

L'érotisation des corps s'accroît dans la dimension anthropophage de la relation amoureuse. La « dévoration » des membres est ainsi mise au service de l'érotisme et le texte, fragmenté, fait écho à cette relation. La finale de « dame de cœur... » expose cette anthropophagie :

[...] il pousse la chair
 du pouce de champignon il met le nez dans les
 cheveux de la petite femme [...] il y a un frelon qui
 vous la dévore à pleine gueule qui vous la prend dans
 les pattes et fait son repas de femme (Vi, p. 111).

Dans ce cas précis, un lien s'établit entre l'amour érotisé et dévorant et certains des éléments thématiques du recueil qui évoluent selon une dualité (agresseur/agressé, amour/cruauté, dévoreur/dévoré). En effet, l'amour érotisé est rude et vorace (« je te suis le garçon saoul qui t'éventre nous en avons trop envie » (Vi, p. 102)), même s'il peut être plus tendre et serein (« Ce dont nul ne peut me priver : l'évanouissement dans le rêve, et l'amour » (Vi, p. 126)). Ceci dit, l'amour et l'union entre le narrateur et sa compagne seront somme toute protégés : « le monde vit et périt par l'amour mais je fais l'amour en dehors du monde » (Vi, p. 81). Ce désir de protection (demeurer hors du monde) témoigne de l'importance accordée à la compagne mais aussi de sa valeur symbolique pour le futur du monde du sujet.

Ainsi, la « dévoration » oriente les procédures énonciatives et formelles, car elle se fait à la fois une méthode (structure, fragmentation) et son résultat (poétique, textuel et formel). Si elle n'est pas automatiquement liée au désir, en revanche, elle s'approprie l'univers poétique. En effet, elle est présente thématiquement dans toutes les formes de textes et dans les autres thèmes du recueil (religion, révolte, ville, musique : « je mange le jazz avec mes pieds sales », (Vi, p. 97)). Les extraits suivants, tirés de « Mouchoir de sang... » et de « mouches sans yeux... », exposent la « dévoration » dans ce qu'elle a d'envahissant (elle ne s'attarde pas qu'au narrateur) :

l'amour rouge dévoré par les crabes (Vi, p. 75)

la petite putain
 mâche des douceurs de miel je griffe doucement
 la nuque du repas de fruits champagne des avan-
 nies méprisées boire du remords sans re-
 mords (Vi, p. 80).

La « dévoration » joue donc tant sur la thématique que sur le sémantique (par un vaste champ lexical : « mâche », « dévoré », « repas », ...); de plus, elle illustre le désir d'appropriation du

narrateur qui doit mettre à mort le mot, le verbe et le texte même pour qu'un espace propice à l'apparition de sa compagne s'ouvre et l'accueille. Ensuite, il pourra la faire sienne. Bien que cet acte d'appropriation passe avant tout par la parole (baptême), il est aussi physique, car il passe par la « dévoration ». Celle-ci tisse un lien important entre érotisme, « dévoration » proprement dite (l'acte de dévorer) et figure féminine. Ces trois aspects de l'univers poétique sont d'ailleurs en interrelation dans cet extrait du poème « palombe sans aile... » :

[...] l'amour bien assis entre l'enfer et
 les planètes entre l'ange et l'enfer corps
 d'écailles voracité crachée déchet de lan-
 gues rouge et vert duvet de biche vieille garce
 toute plissée dans mon ventre douceur des corps
 d'enfants massacrés par les gueules garce du
 chardon du sein chardon du remords griffon
 à cervelle d'âne je broute les herbes sauvages
 pleines de paons écorchés (Vi, p. 60).

La dimension érotique de ce poème se déploie sur le plan lexical : « corps », « langue », « biche », « garce », « plissée dans mon ventre », « gueule », « sein », alors que l'aspect de la « dévoration » touche plutôt aux syntagmes : « voracité crachée », « enfants massacrés par les gueules », « je broute les herbes sauvages pleines de paons écorchés ». Finalement, la figure connaît aussi une dualité métaphorique (« garce », « biche ») qui nourrit le morcellement, car le lecteur retrouve plusieurs fragments corporels pour illustrer une même femme. Si « [l]es mots s'emparent du corps et l'emportent⁷⁶ », la « dévoration » s'en prend au texte, tout comme à l'univers poétique qui le compose : la syntaxe et le texte se morcèlent, allant parfois jusqu'à frôler l'illisible.

II.III.II Quand le texte et le corps se répondent

La figure-matrice possède une force organisationnelle et la matérialité poétique s'articule selon la « dévoration » ; ainsi, le texte évolue selon la réalité de la figure : il emprunte sa forme à la fragmentation, car la « dévoration » va de pair avec le mode de fonctionnement de la figure. En effet, si le texte peut évoluer comme le corps de la figure féminine, c'est que, comme l'explique Gervais,

[n]ous avons du préfiguré en tête, des corps-pensées qui se déploient entre autres au contact des textes. [...] Ces corps-pensées sont des entités dynamiques : ils ne sont pas de simples objets de notre attention, mais nous entraînent plus avant dans nos lectures et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

fragments exposent une morsure et s'unissent au visuel : « petite fille à vingt doigts dans ma gorge bouche dévorante vibratile mienne ». Ainsi, la fragmentation du poème accompagne celle dont la figure féminine est victime et elle investit la matérialité qui fait écho au corps de la femme, morcelé lui aussi. Le poème se désarticule face à ce corps féminin lui-même désarticulé (il n'est que « phalènes », « paupières », « cils », « ongle », « tête », ...) et il s'offre en fragments (grugé et troué), car il aligne les mots comme des résidus d'êtres et de sens. Le corps du texte évolue ainsi de la même façon que le corps de la figure féminine⁷⁸. Il en va de même dans l'incipit du poème « coiffures de thuyas » (*Vi*, p. 123). Le texte semble avoir été mordu au coin supérieur droit et les blancs typographiques désarticulent la matérialité, alors que sur le plan sémantique, encore une fois, intensifie la « dévoration » : « repas », « sucre d'orge », « prunes », « molaires ».

Ainsi, la logique de mise en récit propre à la figure-matrice, qui est celle de la compagne, englobe le texte. Le corps de la femme, morcelé, dévoré, désiré, entraîne avec elle jusqu'au corps du texte, lui aussi fragmenté et mordu. Gervais avance que « nous ne voyons rien non plus, quand nous lisons un texte; nous nous inventons des figures, que nous croyons visibles, une forme plus ou moins stable qui nous sert de repère⁷⁹ ». Dans l'univers poétique du *Vierge incendié*, le corps féminin morcelé et l'émiettement du texte se répondent, puisque le seul point de repère, comme dans « Poulpe de front », est cette fragmentation visuelle tout autant que syntaxique :

Poulpe de front sans yeux regards de fonds de mers
 Sans penser pouvoir vivre en dehors des futaies mauves
 Les ailes des genoux ondines vertes
 Pleines de cœurs violents de rages et de débauches
 Cimes du jour lent regards colombes d'or
 Scène tournante jambe arrondie et reins
 De chevauchée sinistre la cuisse vacillante
 Hanche des oranges canneberge un sein (*Vi*, p. 56).

⁷⁸ S'il est juste d'affirmer que l'énonciation et ses traces dans le texte vont de pair avec les traces du corps, c'est que les poèmes en blocs, principalement, prennent l'aspect du corps féminin. La fragmentation textuelle répond à la fragmentation des corps, et celle-ci trouve écho dans la diversité des formes poétiques : les poèmes présentent une écriture saccadée, près du souffle. Cependant, la matérialité poétique s'articule selon la « dévoration » qui guide l'agencement même du texte : la parole coupée va de pair avec le corps morcelé.

⁷⁹ Bertrand Gervais, « VI- Défigurer les corps », *Figures, lectures, op. cit.*, p. 180.

Dans ce texte, les parties du corps (« front », « genoux », « hanches », « cuisse », « sein », etc.) sont isolées et fragmentées et elles ponctuent la strophe : les syntagmes se resserrent autour des noms et s'entourent de blancs typographiques. En plus de se découper de la strophe, les syntagmes se découpent de l'ensemble de la page : la matérialité poétique gagne en texture par ces blancs typographiques étalés entre les fragments textuels.

Le corps du texte se désarticule comme le corps de la compagne. « Cartable noir... » (*Vi*, p. 51) permet de saisir à quel point le corps féminin, fragmenté, se compose par traces : le « Blond visage coupé » ouvre le poème; suivent les « cheveux [qui] sont dans un coffre de mains d'ours », alors que les « jambes » et le « ventre » ponctuent la suite du texte. Les « doigts », les « pieds » et le « crâne », qui terminent le poème, sont échevelés, dispersés entre les syntagmes, entre ces fragments qui se distancent de plus en plus grâce aux blancs typographiques. Le corps féminin, décrit par touches, se distance de façon similaire et ponctue le recueil, comme en témoigne la finale de « chambre chaude... » :

[...] là le crâne et la cervelle molle là une
jambe là le ventre (*Vi* p.93).

Un lien indéniable s'établit donc entre le corps de la figure et celui du texte.

Ainsi, l'importance du vide rejoint celle de l'absence (l'absence du corps ou de la voix, tout comme l'absence laissée après une morsure); si elle se déploie entre les personnages, entre leur parole, entre les mots sur la page, elle rejoint alors l'importance du blanc typographique. Le blanc permet de relier les variétés formelles présentées au chapitre I (notamment le poème en bloc, mais aussi le poème en vers libres) et la figure féminine de la compagne. Les traces que celle-ci sème derrière elle créent des syntagmes isolés qui, en plus de soutenir l'écriture fragmentaire, enrichissent le rythme des poèmes. Ce rythme, générateur du caractère de la figure, modèle aussi la syntaxe du recueil. Autant les thèmes et les variétés formelles étaient interliés, comme nous l'avons démontré au premier chapitre, autant ils se prolongent dans et par la réalité figurale. L'équilibre du recueil et sa magnifique complexité résident dans ces relations interdépendantes, car la syntaxe, le rythme ou la dimension des poèmes, tout comme la figure, son déploiement et son pouvoir structurant, permettent l'éclosion de l'univers poétique du *Vierge incendié* par l'éclatement du texte. Cette question

de l'éclatement du texte et du langage, on la retrouvera dans certains recueils ultérieurs de Lapointe.

Paul-Marie Lapointe use du langage pour repousser les limites textuelles. Il faut cependant tenter de voir « dans quelle mesure cet ensemble textuel si réfractaire à la compréhension exacte, si apparemment irréductible et insituable, bloc erratique⁸⁰ » qu'est *Le Vierge incendié* saura se laisser investir par le lecteur. Le texte, ainsi ouvert par un traitement spatial éclaté, permet de saisir une approche analytique de plus en plus visuelle qui fera l'objet du chapitre III : le poème-tableau.

⁸⁰ Jacques Blais, *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2001, p. 193.

CHAPITRE III

QUAND LE TEXTE DEVIENT TABLEAU

L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on
l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet,
son efficacité ne procède que d'elle...
Anne-Marie Christin, 1995.

C'est à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle que les « nouveaux procédés [poétiques] sont en résonance avec la sensibilité moderne¹ », car la présence des arts plastiques est de plus en plus prépondérante dans le contexte de recherche et de création poétiques, notamment dans la poésie expérimentale (visuelle) et dans les expérimentations poétiques qui suivent : la poésie spatiale², concrète, graphique, mécanique, etc. Ainsi, la poésie expérimentale devient l'emblème de la « libération du mot³ » qu'elle transforme en matériau visuel, voire pictural. L'habitude de lecture change, puisque la page et le texte sont à comprendre autrement : si le lecteur peut désormais percevoir la « page imprimée comme [une] image⁴ », il sera plus facile d'arriver à la considérer comme une unité visuelle à part entière. Les mots deviennent aussi des images en soi et « les lettres se pressent pour entrer en contact, pour s'éveiller l'une l'autre en tant qu'individualités⁵ ».

À cette époque apparaissent les premiers essais de poésie visuelle, « c'est-à-dire [ces] poème[s] dont la disposition typographique est indépendante de la valeur acoustique⁶ ». C'est aussi à ce moment que Stéphane Mallarmé publie « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », poème composé en 1897 mais paru en 1914 dans *La Nouvelle Revue française*.

¹ Vladimir Borecky, « Archétype et image : vers une symbolique des collages de Jiri Kolár », dans Eva Le Grand (dir. publ.), *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiri Kolár*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 78.

² Pierre Garnier est celui par qui arrivent le spatialisme et la poésie concrète, principalement par sa participation à la revue *Les Lettres*, dans laquelle il expose son *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* (*Les Lettres*, No 29 (30 septembre 1962)), retranscrit dans *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard/ NRF, 1968, p. 129-137.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », dans Alain Montandon (dir. publ.), *Signe/ Texte/ Image*, Lyon, Césura Lyon Édition, 1990, p. 44-46.

⁵ Carlfriedrich Claus, « Notes en marge », dans Pierre Garnier (dir. publ.), *op.cit.*, p. 161

⁶ Pierre Garnier, *op.cit.*, p. 58.

Mallarmé cherche alors à « échapper à une langue-communication⁷ » : l'enjeu se pose maintenant de façon à ce que la langue, devenue « matière⁸ », sache être tout aussi tributaire de l'œil que de l'oreille. En effet, grâce à Mallarmé, le blanc typographique, auparavant utilisé pour indiquer un silence, devient une composante visuelle du poème. Ainsi, la poésie visuelle se permet d'explorer des avenues nouvelles : le mot se voit investi d'une puissance graphique et la poésie emprunte aux principes de composition propres à la musique et à la peinture. Le poète passe « d'une langue avant tout descriptive à une langue concrète, sensible, vibrante, aux significations possibles mais non nécessaires⁹ ». L'importance du graphisme dépasse par moments celle du sémantisme :

[t]out devient alors possible : la réduction des mots, leur atomisation, le travail des souffles et des articulations, la danse des lettres, la création de signes nouveaux, le montage de mécanismes linguistiques, la composition visuelle des différents éléments des langages, la composition acoustique de ces mêmes éléments, etc...¹⁰.

L'influence de Mallarmé se reconnaît encore aujourd'hui dans la littérature française, comme chez Yves Bonnefoy, et dans la littérature québécoise, comme chez Paul-Marie Lapointe et Raoul Duguay, par exemple.

Le présent chapitre se propose d'étudier la composante visuelle des poèmes de Lapointe. Pour ce faire, nous nous appuierons sur une étude des dossiers génétiques du recueil *Le Vierge incendié* (1948) et du recueil en deux tomes *écRiturEs* (1980). Il s'agira d'analyser l'évolution du traitement de « l'espace-page¹¹ » par l'étude précise de diverses pièces, à savoir les états manuscrits ou tapuscrits des poèmes « kimono de fleurs... » et « coiffures de thuyas... » contenus dans le dossier génétique du *Vierge incendié*, ainsi que les manuscrits ou les tapuscrits des textes « vapeurs », « hémisphère », « elle est chargée »,

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Isabelle Maunet, « Du matériau scripturaire à l'espace de la page. Les manuscrits de "poèmes-tableaux" », *Génésis*, no 10 (1996), p. 84.

« orfèvrerie » et « ROSALIE¹² », tirés du dossier d'*écRiturEs*. Puis, nous étudierons les poèmes de Lapointe dans l'optique du poème-tableau.

Si trente et quelques années séparent ces recueils, il nous semblait impératif de les unir dans ce chapitre puisque cet écart dans le temps met en perspective l'évolution du travail poétique (la démarche poétique qui s'installe dans le *Vierge incendié* progressera jusqu'à *écRiturEs*¹³). Bien qu'il soit expérimental¹⁴, le diptyque permet d'aborder le texte selon une dimension à la fois visuelle, picturale et esthétique. L'esthétisme spatialiste et le lien à la poésie concrète¹⁵ de ce recueil en deux tomes, ainsi que l'importance de l'aspect visuel dans l'ensemble de l'œuvre de Paul-Marie Lapointe ont souvent été soulevés. Ainsi, la présentation et l'étude des dossiers génétiques, ponctuées de brèves avancées analytiques, permettront de comprendre cette importance du visuel.

III.1 Étude génétique du *Vierge incendié*

Le fonds Paul-Marie Lapointe est constitué de 1,6 m de documents textuels et iconographiques (onze boîtes), rassemblant les archives des douze recueils parus entre 1948 et 2004¹⁶. La datation du fonds couvre de 1947 à 2004¹⁷. Un instrument de recherche

¹² Toutes les pièces d'archives mentionnées dans cette étude proviennent du fonds Paul-Marie Lapointe, déposé au Centre d'archives de Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (cote MSS47).

¹³ Même si *écRiturEs* n'est pas la dernière parution de Lapointe (*Espace de vivre* est publié en 2004).

¹⁴ « En fait, j'ai poussé à l'extrême cette approche-là [le refus de l'usage habituel du langage]; c'est une critique définitive du langage. Mais il s'agit aussi d'une expérience, d'une recherche, d'une quête... » dit Lapointe à propos d'*écRiturEs*. Paul-Marie Lapointe et Robert Melançon, « L'injustifiable poésie », *Études françaises*, vol. XVI, No 2 (avril 1980), p. 85.

¹⁵ André Marquis, « Démystification ou fumisterie? À propos d'*écRiturEs*, de Paul-Marie Lapointe », *Canadian Literature*, No 130 (automne 1991), p. 125.

¹⁶ *Le Vierge incendié*, 1948; *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, 1948; *Choix de poèmes/ Arbres*, 1960; *Pour les âmes*, 1965; *Le Réel absolu*, 1971; *Tableaux de l'amoureuse*, suivi de *Une, unique, Art égyptien, Voyage & autres poèmes*, 1974; *Bouche rouge*, 1976; *Tombeau de René Crevel*, 1979; *écRiturEs*, 1980; *Le Sacre. Libro libre para Tabarnacos libres*, 1998; *Espèces fragiles*, 2002 et *Espace de vivre*, 2004.

¹⁷ Paul-Marie Lapointe date rarement ses documents de travail. Dans le dossier génétique du *Vierge incendié*, il n'y a qu'une seule date : 28 oct 48 (feuillet 25-B). (Cette pagination alphanumérique a été apposée par la BAnQ et Lapointe pour fins de constitution du dossier génétique : Lapointe ne pagine pas systématiquement son travail. Dans ce dossier génétique, la plupart des feuillets sont paginés au recto, et le verso porte le même chiffre accompagné de la lettre A. Ex. : feuillet 1 au recto, et feuillet 1-A au verso. La pagination peut cependant aller jusqu'à D pour un même chiffre, incluant donc plusieurs feuillets.)

constitué d'une liste sommaire (établie en 2005) est actuellement disponible sur support papier, au Centre d'archives de Montréal. Il est à noter que les livres d'artistes¹⁸ sont cependant déposés au Centre de conservation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

III.I.I Présentation du dossier génétique

Le dossier génétique du *Vierge incendié* (boîte 11; six liasses) est constitué d'un index sur feuilles mobiles, de deux erratas, de poèmes manuscrits rédigés sur feuilles volantes et dans deux cahiers d'écolier, dont le premier est intitulé *MATHS* et le deuxième, *Philosophie I*, et d'une version tapuscrite du recueil *Le Vierge incendié*. Lapointe a remanié le manuscrit suite à sa rencontre avec Claude Gauvreau, et le tapuscrit en constitue le résultat. Il est contenu dans une grande feuille de carton pliée en deux qui fait office de chemise. Le poète y a tracé des lignes droites et courbes à l'encre bleue et rouge, et a signé *Lapointe 48*.

Le cahier titré *MATHS* est composé de petits feuillets détachés¹⁹ et tous de même format (feuillets 1 à 18), de poèmes rédigés directement dans les pages du cahier d'écolier (feuillets 19 à 23) et d'une feuille de papier architectural, repliée deux fois sur elle-même²⁰ (feuillets 24 à 24-C). Le cahier *Philosophie I* contient les poèmes 24-D à 47 et ne possède aucune feuille volante. Il est divisé en deux : la première suite de poèmes compte les feuillets 24-D à 33 et la deuxième, les feuillets 34 à 47. Les pages centrales sont vierges, car le poète a débuté la rédaction de la deuxième partie à la fin du cahier, le renversant sur lui-même : la page couverture du fond du cahier devient ainsi la page couverture de la deuxième section, car les poèmes sont écrits tête-bêche. Le tapuscrit contient cent sept feuillets, dont cent poèmes (les sept autres pages sont les pages liminaires et les pages titres des sections). Il

¹⁸ Ces livres d'artistes sont : *Arbres* (sérigraphies de Roland Giguère), *Pierres du soleil* (lithographies de Richard Lacroix), *Tombeau de René Crevel* (lithographies et eaux fortes de Betty Goodwin), la version « de luxe » d'*écRiturEs* (encres de Gisèle Verreault), *Joute internationale : encre-rage* (collectif) et *Bouche rouge* (lithographies de Gisèle Verreault).

¹⁹ Ces feuillets semblent provenir d'un calepin qui ne figure pas dans le dossier génétique. Ils font 13X20 cm, alors que les cahiers d'écoliers font 18X24 cm.

²⁰ Elle offre aussi une page non répertoriée qui contient de courts textes, prosaïques ou versifiés.

présente déjà les cinq sections du recueil, le même nombre de textes par section, bref, la même composition que le recueil édité.

Dans le cahier *MATHS* et dans *Philosophie I*, les feuillets sont soit remplis d'une écriture manuscrite d'un bout à l'autre (donc une seule strophe), soit découpés en parties par des strophes plus petites (parfois d'un seul vers), séparées, à l'occasion, d'un trait horizontal ou délimitées par un encadré tracé à la main. Ainsi, les feuillets qui ne sont remplis qu'au tiers ou qu'à la demie sont rares (tel le feuillet 3-A²¹, par exemple). Quelques dessins²² ponctuent les cahiers, ainsi que de très rares notes personnelles²³ (ex. feuillet 2 : *Bien travaillé. Je suis fier de moi*). La plupart des feuillets sont écrits à l'encre bleue ou noire, car le crayon de plomb est réservé aux esquisses. Généralement, une seule encre est utilisée par feuillet²⁴, et il y a peu de ratures (mot supprimé au profit d'un autre) et de biffures (mot éliminé sans correction). Les ratures proposent de nouveaux mots, écrits lors du premier jet ou une fois le poème terminé. Les mots biffés témoignent d'une écriture continue (un mot incomplet biffé) ou d'une relecture. Par exemple, on peut lire, au feuillet 2, « Petites fleurs ~~avec mes mains~~ ^{de mes larmes} croissantes [sic] dans mon songe »; au feuillet 20, « et le jardin de toutes les autres allées de fleurs²⁵ ». Que les nouveaux mots soient inscrits en surcharge, au détriment des anciens, témoigne de relectures.

²¹ Dans le cas du dossier génétique du *Vierge incendié*, les feuillets ont des poèmes parfois inédits, parfois construits différemment que dans le recueil (donc avec un incipit différent). Pour éviter de compliquer les choses (certains feuillets ont trois poèmes...) nous nous en tiendrons à la pagination alphanumérique pour référer aux feuillets manuscrits, ne donnant que les titres indispensables. Pour les feuillets du dossier génétique d'*écRiturEs*, cela sera plus facile, car ils sont tous clairement titrés. De plus, il n'y a qu'un poème par feuillet.

²² Voir les feuillets 1-A, 5, 13-A, 17, 17-A, 19-A, 24-A, 25-B, 27, 30, 37, 39-A et 46.

²³ Tel qu'observé aux feuillets 1, 2, 27, 29, 31, 32 et 44.

²⁴ Sauf une exception ou deux, comme le feuillet 12, par exemple, qui présente deux encres distinctes, donc deux temps de rédaction distincts. Lapointe semble plutôt écrire d'un seul jet, la plupart du temps.

²⁵ Voici le protocole utilisé pour les retranscriptions. Surlignement simple : pour indiquer une rature ou un changement de lettre (souvent pour les changements minuscule-majuscule); surlignement double : pour indiquer une biffure; lettre en gras : pour faciliter la lecture de corrections ou d'ajouts; mots en exposant : pour indiquer un mot en surcharge dans le manuscrit.

Dans la préparation du manuscrit en vue du travail à la machine à écrire, Lapointe a trié ses poèmes et les a presque tous²⁶ associés à l'une ou l'autre des sections du recueil, dont le titre est indiqué au crayon de bois de couleur rose pâle. Puisque ces titres en sont aussi à leur état premier, ils ne sont pas définitifs : par exemple, au feuillet 11-A, nous retrouvons « la seconde création du monde », mais l'adjectif « seconde » est biffé. D'ailleurs, sur les autres feuillets, c'est le syntagme nominal « la création du monde » qui est utilisé. Aussi, le titre de la troisième section du recueil, « on dévaste mon cœur »²⁷, se présente ainsi dans le manuscrit : « on dévaste mon âge ». Aucun document de travail (réflexion écrite, liste de mots, etc.) ne motive ce changement ou ne l'annonce. En règle générale, le choix semble clair, car les titres de sections n'ont pas de rature : une seule exception pour confirmer cette règle, au feuillet 12 (« Des oboles tricolores... »), où Lapointe rature la première classification, « crânes scalpés », au profit de « on dévaste mon âge » ; de plus, à une seule autre occasion, les titres figurent en double pour un même poème : au feuillet 25 (« Je suis une main... »), « la création du monde » et « crânes scalpés » sont tous deux inscrits (le texte figurera dans la section « crânes scalpés »).

Une première lecture du dossier manuscrit permet de constater que les types de poèmes définis dans le chapitre I ne sont pas encore tous présents : la prose domine et les vers libres suivent, mais aucun texte en bloc n'est présent. La syntaxe est d'ailleurs encore assez traditionnelle : la plupart des segments sont rédigés en phrases complètes qui, bien qu'elles possèdent une pointe surréaliste, n'innovent pas trop grammaticalement (les conjonctions de coordination, les pronoms, la ponctuation, etc., sont bien utilisés). Le feuillet 15-A, par exemple, se termine sur une phrase bien construite, même si le ton est surréaliste : « Il n'y a plus rien devant mon regard et j'ai ma tête dans mon front comme une idée. »

Bien que le lecteur retrouve ici et là quelques signatures ou initiales qui, par leur graphie particulière et changeante, semblent relever plutôt d'un exercice de calligraphie, le manuscrit n'est généralement pas signé, alors que le tapuscrit s'ouvre sur un pseudonyme :

²⁶ Même si quarante-quatre textes n'ont pas été retenus ou titrés.

²⁷ Le titre de section « on dévaste mon cœur » n'apparaît dans sa version finale qu'au tapuscrit.

Max Lohens²⁸. De prime abord, il est facile de constater que les textes sont plus nombreux dans le tapuscrit. Dans tout le manuscrit, nous avons répertorié soixante et onze poèmes dotés de l'un des cinq titres de sections, donc soixante et onze poèmes potentiels, alors que le tapuscrit compte cent textes distincts, numérotés à la main²⁹. La composition du recueil, qui s'est effectuée entre le manuscrit et le tapuscrit, n'a pas laissé beaucoup de traces de son évolution : elle a sans doute reposé sur un minutieux travail de découpage et d'assemblage. Seul un repérage exhaustif, que le lecteur devra effectuer lui-même, pourrait livrer l'origine manuscrite exacte de chaque poème³⁰.

Chaque page du tapuscrit ne contient qu'un poème inscrit au recto. Ainsi, le fait de n'avoir qu'un poème par feuille facilite l'analyse visuelle globale des textes dactylographiés. Aucun dessin, commentaire ou exercice de signature ne vient entraver la lecture. Un travail de finition est visible à même certains poèmes : des notes et des corrections manuscrites ponctuent les marges et concernent les majuscules et les minuscules, par exemple. Les trois types de textes s'installent tranquillement dans le tapuscrit, même s'ils évoluent encore : les poèmes en vers libres et les poèmes en prose s'implantent, alors que les poèmes en bloc n'apparaissent que graduellement.

Les poèmes en vers libres sont tous dans l'édition de 1948 (et de 1998). Du manuscrit au tapuscrit, ils vont cependant perdre la majeure partie des majuscules en début de vers et gagner des blancs typographiques dans quelques strophes. Des notes manuscrites indiquent ces changements, le plus souvent par le diminutif « min » ou « minus ». Le lecteur rencontre parfois « maj », lorsque Lapointe veut conserver une majuscule au début d'un vers qui se retrouve au cœur d'une strophe composée en minuscules. Un chiffre placé en exposant indique le nombre d'espaces nécessaires à ajouter entre les vers. Il existe aussi des

²⁸ Il ne sera cependant pas retenu pour la publication.

²⁹ Certains numéros de page disparaissent sous le liquide correcteur et une nouvelle pagination (seul indice d'un travail d'agencement du recueil). Lapointe ne réécrira pas son manuscrit comme tel : il ne fera que le réorganiser, comme l'indique, entre autres, Pierre Nepveu dans la préface du recueil de 1998.

³⁰ Certains poèmes manuscrits ne figurent pas dans le tapuscrit (ni dans le recueil de 1948). Par contre, il faudrait passer au tamis chaque poème tapuscrit pour en replacer les vers dans le manuscrit, car les soixante et onze poèmes retenus (manuscrits) ont été divisés pour donner les cent textes tapuscrits. Bien sûr, la présente étude ne s'attardera pas à cet exercice, faute d'espace, mais l'étude génétique globale et systématique restera à faire.

corrections manuscrites, plutôt ponctuelles, qui consistent surtout en des ratures d'une lettre ou d'un mot, et en quelques mots placés en surcharge qui apportent un sens nouveau. Par exemple, « le roulis effréné de tes^a yeux^{gorge} » (« J'ai déjà connu tes rages... », feuillet 94), déplace totalement l'action : le roulis effréné de la gorge a plus d'impact que celui des yeux, car il est plus violent et inspire le cri. Les exemples suivants sont tirés des feuillets 4 (la première strophe du poème « Les colonnes... ») et 5 (« Je suis une main... », pour la lecture en surcharge) :

Les colonnes^z étranges corps^z canopes
min Aquarium^z pousse^z germes
maj J'ai ~~des~~ maisons dans le demain
min Plein de petits fils roses [...] ;

Les haines dans les ~~murs~~^{schistes} séculaires.

Par contre, certains feuillets, comme le poème « En dépit du gypse... » (feuillet 69), sont vierges d'ajouts manuscrits.

Il existe une opération récurrente dans les poèmes en prose : la majuscule tombe au premier segment, ce qui donne l'impression de lire une phrase commencée ailleurs. Ces poèmes contiennent surtout des corrections manuscrites concernant la ponctuation (ajout de virgules, de points-virgules, ...), un changement de nombre (singulier, pluriel), quelques majuscules ajoutées et des mots changés ou supprimés. Dans la première moitié du dactylogramme, les textes en prose ressemblent beaucoup aux poèmes en bloc, dont la mise en page se précise peu à peu.

Les poèmes en bloc ont des corrections manuscrites qui concernent principalement les espaces (blancs typographiques) à modifier. Sinon, il s'agit de lettres majuscules à mettre en minuscules, de ponctuation à effacer, etc. Pour les trente-cinq premiers poèmes, des indications insérées à même les vers visent à ajouter des blancs typographiques (le nombre d'espaces est placé en exposant entre les vers ou représenté par des traits diagonaux : /// pour trois espaces). Dès le trente-sixième et pour les vingt-cinq derniers poèmes en bloc, même s'il reste des indications manuscrites pour les annoncer, ces blancs font majoritairement déjà partie de la mise en page du poème : Lapointe matérialise ainsi le poème en bloc aux deux

tiers du tapuscrit. En effet, la composition visuelle spécifique à ce type de poème s'élabore³¹ par l'absence de règles de ponctuation et de majuscules, par les blancs typographiques abondants, etc. Le dernier tiers des poèmes en bloc du tapuscrit n'a presque pas de corrections manuscrites, car Lapointe a déjà délaissé les majuscules et inséré les blancs. Grâce à cette manœuvre, l'espace-page est de plus en plus impliqué dans l'élaboration et la spatialisation du poème.

À la première lecture du tapuscrit, le lecteur remarque qu'un travail général d'allègement syntaxique s'est opéré depuis le manuscrit; même si cela s'illustre de façon plus marquée pour les poèmes en bloc, cet allègement touche chaque type de poèmes. En effet, des particules, des articles, des pronoms, des syntagmes et des verbes sont supprimés. Par exemple, au poème « Corps de chambre » (feuillet 6 du manuscrit, feuillet 15 du tapuscrit), le premier segment manuscrit se lit ainsi : « Vieille lune qui pousse des oiseaux joufflus contre le cerne de filles repues de péchés avec le doigt. »; le premier segment tapuscrit se lit plutôt comme suit : « ~~V~~vieille lune , oiseau joufflu au cerne des yeux de filles repues ~~des~~ péchés avec le doigt. » Les suppressions de lettres ou de mots sont donc discrètes mais efficaces, et elles permettent une mise en page plus ouverte, moins compacte.

III.I.II Étude de cas

L'analyse de deux poèmes en bloc, « kimono de fleurs... » et « coiffures de thuyas... », témoigne de l'ensemble du travail de réorganisation textuelle et spatiale sur laquelle repose la composition du recueil *Le Vierge incendié*.

Le manuscrit³² de « kimono de fleurs... » est un poème en prose (ponctuation, phrases à la syntaxe correcte et habituelle, majuscules, ...) de douze segments et de 255 mots. Huit ratures, sept biffures et deux corrections en surcharge, de la même encre que le reste du texte, témoignent d'un changement qui a eu lieu lors de la première rédaction ou d'une relecture effectuée peu de temps après. Par exemple, à « Tu les chassas avec une moue sucrée

³¹ Lapointe élabore les poèmes en bloc et implante leur matérialité particulière à mesure que la rédaction dactylographiée évolue, tel un travail en continuum.

³² Voir le fac-similé du manuscrit à la Figure 1.1, en appendice.

~~eomm~~ de framboise écrasée par le soleil. », la conjonction de comparaison « comme » est inachevée et biffée. Lapointe semble écrire souvent d'un jet, car les corrections sont ponctuelles. Le tapuscrit³³ de ce poème en bloc compte vingt-deux séquences et 180 mots. Le texte est donc moins compact³⁴. Cet état ne comporte qu'une rature, au milieu du dernier vers : « et la mer qui a est ^a disparue ». La modification de l'accord du participe passé « disparu(e) » modifie le sens, car *avoir disparu* et *être disparu* n'ont pas la même signification : le premier est actif alors que le second est plus passif. Les seules autres corrections manuscrites sont les chiffres placés en exposant, bien que certains blancs typographiques soient déjà placés.

Plusieurs changements sont opérés du manuscrit au tapuscrit : on compte en effet des suppressions de syntagmes ou de mots, des inversions, des répétitions, des divisions de vers, des ajouts. Ainsi, les vers sont partiellement ou totalement remaniés, ou alors ils sont complètement supprimés dans le tapuscrit. Si l'une des opérations les plus évidentes est la suppression, par laquelle les phrases perdent de leur narrativité et gagnent en formules nominatives, l'inversion de syntagmes participe aussi de l'allègement syntaxique ou encore de l'allure surréaliste du poème. En effet, la suppression modifie tant la thématique que la syntaxe : par exemple, le cinquième segment est allégé, ce qui rehausse, dans ce cas précis, la violence intrinsèque : la « moue sucrée de framboise écrasée par le soleil » a quelque chose d'une beauté grave et métaphorique, alors que la « moue de framboise écrasée » est plus violente et le vers tapuscrit, plus bref, est plus convaincant. La suppression n'est cependant pas la seule opération visible : l'on retrouve un phénomène de répétition au premier segment tapuscrit, où il y a « kimono de fleurs blanches de fleurs roses » plutôt que « Kimono bleu, fleurs roses et blanches » (dans le manuscrit). Cette répétition met l'emphasis sur le côté floral et naturel qui ponctue le recueil. La division des segments implique souvent un remaniement des mots, comme par exemple au troisième segment (qui se voit complètement transformé d'un état à l'autre) et au sixième. La séquence phrastique (Aqui en) manuscrite est moins longue, puisque « Il y avait des poissons rouges dans ta bouche. » devient « bouche de truite

³³ Voir le fac-similé du tapuscrit à la Figure 1.2, en appendice.

³⁴ Il est intéressant de noter que bien que le nombre de vers augmente, l'allure visuelle s'allège.

rouge » au tapuscrit. Ce segment, moins charnu, gagne ainsi une épuration visuelle : la formule nominative est parfois plus forte qu'une description trop longue. Une autre transformation intéressante réside dans le fait de remplacer les signes de ponctuation par des blancs typographiques et d'accentuer ainsi la spatialisation du poème, comme en témoigne le dixième segment, qui efface la ponctuation de sa composition. Certaines manifestations sont cependant plus radicales : le onzième vers s'éclipse totalement de l'état tapuscrit.

Le manuscrit en prose de « coiffures de thuyas... » est intitulé « Tous les maraudeurs³⁵... ». Le titre définitif apparaîtra dès le tapuscrit³⁶. L'état manuscrit est composé de phrases complètes et ponctuées (dix segments et 187 mots), il possède une seule biffure, au dernier mot (aucune lecture conjecturale n'est possible) et deux inscriptions en surcharge, dont la deuxième, à la neuvième séquence phrastique, se lit ainsi : « Des dogues rognent les tapis où ^{des personnages} des jeux de cartes font l'amour emmêlés. » L'ajout du nom « personnages » insère dans le poème une notion importante de mise en scène et de récit poétique. Le tapuscrit est un poème en bloc et il compte 109 mots (sept segments); ici aussi, la suppression de mots a pour effet d'alléger l'allure générale du texte. Bien que certains blancs typographiques soient déjà en place, cet état propose lui aussi des chiffres placés en exposant pour augmenter les espaces entre les séquences phrastiques. De plus, les seuls ajouts manuscrits sont des corrections orthographiques (« borne^s-fontaines »). Le poème n'a ni majuscule ni ponctuation, et il se rapproche du poème en bloc de l'édition de 1948 (donc de 1998).

Nous retrouvons les opérations suivantes du manuscrit au tapuscrit : division de séquences phrastiques, suppression de mots, inversion de syntagmes, ajout. Le premier segment est d'abord une longue phrase, puis il devient deux petits syntagmes et le verbe « sont coiffés » devient le nom « coiffures ». De plus, il y a une inversion dans le choix des syntagmes : « maraudeurs de ruelles » passe au deuxième plan dans le tapuscrit, alors que dans le manuscrit, il ouvrait la phrase. Ces opérations brisent la trame narrative et rehaussent les trames nominatives et descriptives. Le dixième segment remplace sa ponctuation par des

³⁵ Voir le fac-similé du manuscrit à la Figure 1.3, en appendice.

³⁶ Voir le fac-similé du tapuscrit à la Figure 1.4, en appendice.

blancs typographiques et il se divise par le fait même. Le cinquième segment va s'effacer complètement dans l'état tapuscrit, emportant avec lui la mention du « poète », et le septième et le neuvième sont eux aussi éliminés.

Le mouvement général observé dans le passage du manuscrit au tapuscrit vise l'allègement visuel et syntaxique des poèmes. Bien qu'il n'y ait pas de réelle réécriture globale, le simple fait de taper les poèmes manuscrits à la machine à écrire a permis à Lapointe d'éliminer des particules, des pronoms, des compléments de noms, de la ponctuation et des vers entiers, ce qui a pour résultat d'engendrer un aspect visuel plus épuré dans le tapuscrit, et donc dans la version de 1948 (et les subséquentes). Le poète accentue la richesse de l'univers poétique et il crée un équilibre que l'œil rencontre dans l'espace du texte tapuscrit remanié (les trois types de poèmes, et plus précisément le poème en bloc), ce qui permet peu à peu de saisir ce que signifie « prendre la page imprimée pour une image » (Krüger). Ainsi, *Le Vierge incendié* est la genèse du travail poétique et pictural de Lapointe, car le domaine visuel du poème s'ouvre graduellement, notamment dans le poème en bloc et dans l'importance des blancs typographiques. Ce recueil met en place une toute autre façon de composer avec l'espace-page, que nous pousserons plus avant grâce à l'étude de poèmes d'*écRiturEs*.

III.II Étude génétique d'*écRiturEs*

*L'écriture refuse. Le poème ne parle plus
cette langue-là. Le poème ne veut plus rien dire.
Le poème « dé-parle ». Parle seul.
Paul-Marie Lapointe, 1977.*

Les deux tomes d'*écRiturEs* ont été publiés en 1980, aux éditions L'Obsidienne³⁷. D'un total de huit cent quatre-vingt-huit poèmes, ils se divisent en neuf sections, portant chacune une des lettres du mot « *écRiturEs* » en guise de titre. Le Tome 1 compte donc les sections « é », « c », « R » et « i », et le Tome 2, les sections « t », « u », « r », « E » et « s » (chaque section compte cent textes, exception faite de la dernière, qui n'en a que quatre-

³⁷ S'il existe une version de luxe (édition limitée), qui inclut des encres de couleurs de Gisèle Verreault, la version courante est en noir et blanc, sans illustration. La maison d'éditions L'Obsidienne a été fondée par Paul-Marie Lapointe et Gisèle Verreault, son épouse, « afin de diffuser leurs projets les plus atypiques ». (Thierry Bissonnette, « Paul-Marie Lapointe : le verbicruciste incendiaire », *Nuit Blanche*, № 98 (printemps 2005), p. 7.)

vingt-huit). Il s'agit d'une véritable profusion de textes dactylographiés. S'inspirant des mots croisés, par exemple, les mots des poèmes d'*écRiturEs* se croisent et se recroisent, s'alignent en diagonale, en parallèle ou en croix et ce, sans toujours offrir de suite logique ou de parenté sémantique les uns avec les autres. André Marquis accueille cette expérimentation poétique avec enthousiasme :

Lapointe est un pilleur de mots sans vergogne. Il construit son propre langage en puisant son matériel poétique dans la peau textuelle des autres, qu'ils soient poètes, prosateurs ou scientifiques. Peu importe où il trouve sa matière, c'est le résultat qui compte. L'entreprise la plus singulière de Lapointe est sûrement *écRi-turEs* [sic], publié en 1980, qui se moque des règles élémentaires de la communication et de la poésie³⁸.

Bien que le côté expérimental de ce projet soit quelque peu déroutant à la première lecture, la qualité du travail ainsi que son inventivité et son originalité sont indéniables. Le lecteur rencontre tour à tour des poèmes en prose ou en vers libres ainsi que des calligrammes; des strophes encadrées, segmentées, arrondies ou éclatées; des mots alignés, enchâssés, décomposés, recomposés ou isolés. Par cette recherche du mot libre³⁹, Lapointe revisite les assises de la poésie en de magnifiques « expériences de déconstruction spatiale⁴⁰ » :

[I]es mots semblent n'avoir d'autre motivation que leur coexistence sur la page; ils semblent s'unir dans cette seule relation de contiguïté. Lapointe cherche à tuer le sens; il aligne des mots pour l'unique plaisir d'écrire, d'où le titre de son recueil. [S]a démarche d'écriture [...] constitue une expérience limite de destruction du sens [car] l'effort littéraire d'*écRiturEs* consiste à revaloriser le langage qui subit quotidiennement les affres de la communication claire et rapide. [...] Il ne fait aucun doute que Lapointe exploite au maximum la flexibilité du vers libre, allant même jusqu'à le faire éclater. Le lecteur se trouve confronté à une lecture défiant les cadres habituels. Que retenir de cette pratique irrévérencieuse du sens? Que la poésie jaillit de tout et de rien⁴¹.

Ainsi, par la « déconstruction du sens » et par l'exploitation de l'espace visuel de la page, le projet de Lapointe s'apparente aux calligrammes et à la poésie spatialiste, brisant la linéarité au profit d'une exploration spatiale.

Isabelle Maunet avance que « le calligramme est moins préoccupé de la fixité de la phrase que de la liberté du mouvement syntaxique dans l'espace-page, le déroulement du

³⁸ André Marquis, *op.cit.*, p. 118.

³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹ *Ibid.*, p. 119 et 126.

texte poétique n'étant pas linéaire mais multivectoriel⁴² ». Ainsi, une lecture tabulaire⁴³ est de mise pour l'appréciation des poèmes calligrammatiques.

De plus, la dimension spatialiste des poèmes d'*écRiturEs* rappelle ce que Garnier proclamait dans son *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* : « Le mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet. [...] Chaque mot est une peinture abstraite⁴⁴. » Selon Isabelle Garron, le poème spatialiste permet de « confronter le poème au langage typographique⁴⁵ ». La poésie concrète travaille le langage comme une matière, sans l'investissement d'une charge représentative, sinon esthétique, et le poème spatialiste est influencé par la poésie visuelle (ou graphique) qui se concentre sur l'élaboration de « mots-objets⁴⁶ ». Ainsi, le poète « crée des structures qui transmettent une information esthétique⁴⁷ » et il permet au visuel, voire au pictural, de prendre part activement au poème moderne. Il s'agit d'offrir un tremplin visuel au regard, sans pour autant renier la langue comme telle. Pour Peignot, il faut

penser à la simplification formelle de nos langues et au fait que les caractères sont des signes, on ne peut parler d'une fonction organique de la poésie que si elle s'introduit dans le processus de la langue. Pour cette raison, la poésie nouvelle [comprendre visuelle, concrète, spatialiste] est, dans son tout et dans ses parties, simple et visible d'un seul coup⁴⁸.

Le poème spatialiste fait donc valoir la picturalité et l'esthétisme du texte poétique et de l'espace-page.

⁴² Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 84.

⁴³ Comme le précise Christian Vandendorpe, la lecture tabulaire est cette « possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent [...] dans un ordre décidé par le sujet ». Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999, p. 41.

⁴⁴ Pierre Garnier, *op.cit.*, p. 131-132.

⁴⁵ Isabelle Garron, « La part typographique », dans Olivier Chazaud (dir. publ.), *Peinture et littérature*, Paris, Éditions Paris 7/ Denis Diderot, coll. « Textuel », 2000, p. 59.

⁴⁶ Pierre Garnier, *op.cit.*, p. 32.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸ Jérôme Peignot, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale éditions, 1994, p. 16-17.

III.II.I Présentation du dossier génétique

Le dossier génétique d'*écRiturEs* (boîtes 1, 2 et 3 du fonds; 12 chemises⁴⁹) est imposant : il rassemble des états dactylographiés, de rares états manuscrits et des épreuves. La première version du recueil est contenue dans la boîte 1, dont les quatre chemises sont chacune constituée de deux à trois liasses qui correspondent chacune à une section du recueil (ex. : la première chemise contient deux liasses : une intitulée « Version 1 é » et l'autre, « Version 1 c », etc.). Les feuillets⁵⁰ ont une pagination ponctuelle, à la main. Les poèmes sont essentiellement tapés à la machine à écrire, même si quelques-uns sont manuscrits⁵¹. Des notes manuscrites figurent sur une bonne partie des poèmes : corrections de lettre, chiffres en exposant pour insérer un blanc typographique plus important, travail de mise en page (strophes ou textes recentrés), liquide correcteur. Aussi, certains feuillets sont bricolés (collages et présence de ruban adhésif). Certains feuillets portent les traces du travail de composition : outre le liquide correcteur, il y a des marques visibles de pliures : en pliant les feuilles, Lapointe arrive à obtenir un angle de rédaction novateur, ce qui permet aux mots de se chevaucher et de s'inscrire sur la page en diagonale ascendante ou descendante, et aux lettres, de se superposer.

Les épreuves⁵², qui constituent la deuxième version du recueil, sont contenues dans la boîte 2 (sept chemises). Les chemises 1 et 2 comprennent les épreuves des sections « é », « c », « R » et « i » (Tome 1); les chemises 3 et 4, les sections « t », « u », « r », « E » et « s »

⁴⁹ La cote des chemises se lit ainsi : _ du fonds/ _ de boîte/ _ de chemise. La boîte 1 a quatre chemises : « Écritures Version 1 » 047/001/004 à « Écritures Version 1 » 047/001/007. La boîte 2 contient sept chemises : « Écritures Version 2 » 047/002/001 à « Écritures Version 2 » 047/002/005, « Écritures » 047/002/006 et « Écritures » 047/002/007. La boîte 3 a une chemise : « Écritures » 047/003/001. Dans les boîtes 1 et 3 se trouvent aussi des documents qui concernent d'autres recueils (boîte 1, recueils *Arbres* et *Bouche rouge*; boîte 3, recueil *Espace de vivre*). Puisque ce dossier est imposant, nous nous en tiendrons aux données significatives.

⁵⁰ Le papier utilisé est soit des feuilles blanches perforées dans la marge de gauche, soit des feuilles à entête de l'*Association of CBC News Supervisors/ Association des cadres de rédaction des nouvelles de Radio-Canada*. Les feuilles de la CBC sont utilisées au verso, le sigle se trouvant à l'endos des poèmes. Il arrive aussi au lecteur de trouver des textes dactylographiés sur une moitié d'enveloppe blanche, de format 8 _ par 11. Deux textes sont imprimés : ils proviennent d'un ordinateur, et non d'une machine à écrire (la graphie différente en fait foi). Ils sont contenus dans la boîte 1, chemise 047/001/006.

⁵¹ Tel que le poème « elle est chargée », boîte 1, chemise 047/001/006, liasse « Version 1 t », à la Figure 1.5, en appendice.

⁵² Ces épreuves paginées sont sur papier mat (ordinaire) ou glacé.

(Tome 2)⁵³. Chaque chemise a ainsi deux sections par liasse, sauf la quatrième, qui en a trois (« r », « E » et « s »). À quelque reprises, des feuillets bricolés (ruban adhésif, collages, ...) sont présents, et des indications manuscrites⁵⁴ parsèment ces épreuves.

La cinquième chemise de la boîte 2 a trois liasses : « Chapitre é poèmes », « Chapitre s poèmes » et « ? ». Les deux premières chemises contiennent des variantes et semblent dater de la première version (boîte 1). Dactylogrammes, liquide correcteur, ruban adhésif, manuscrits, papier à entête de la CBC, tout est semblable aux feuillets de la « Version 1 ». Des directives typographiques et des notes manuscrites sont présentes et concernent le cadrage, des corrections mineures, etc. La particularité de cette chemise tient dans la troisième liasse (intitulée « ? »), qui contient le tapuscrit d'une suite inédite, « LE RETOUR DES CROISADES ». Lapointe explique son projet :

Imaginer, par exemple, un livre fait à partir des mots croisés. (« Les mots ne sont les croisés de personne » : Titre provisoire : LE RETOUR DES CROISADES). Quelques centaines de groupes de mots donnés, de leurs définitions. Mots n'ayant entre eux aucune relation imposée par le discours ou l'entendement⁵⁵.

Cette suite contient des textes en prose ou des poèmes spatialistes, du genre de ceux d'*écRiturEs*, dont elle constitue en fait l'origine. Lapointe a débuté son exploration, dont résultera le diptyque, par cette suite : d'où la ressemblance dans la composition des poèmes.

La sixième chemise contient quatre minirecueils faits à la main. Les trois premiers reproduisent le diptyque, mais leurs pages ne sont remplies que des titres des poèmes et du chiffre de la pagination. Le quatrième recueil contient les répliques miniatures des encres de la version de luxe. Par cet exercice, le poète a eu une idée concrète de ce que serait le recueil, une fois les huit cent quatre-vingt-huit poèmes réunis. L'importance du volume et de la matérialité des recueils va de pair avec celle accordée au visuel et aux encres de couleurs,

⁵³ Les liasses ne sont pas titrées pour ces chemises.

⁵⁴ Par exemple, sur la page titre, l'indication « tramé 30% » borde le titre; les pages liminaires sont indiquées (« blanche »); ou encore, on retrouve la directive « centrer » au bas de bon nombre de feuillets. Le liquide correcteur est encore utilisé, pour corriger un détail visuel insatisfaisant. De plus, il est intéressant de noter que certains feuillets semblent arriver tout droit de la machine de Lapointe : la facture et le papier ne sont pas les mêmes que ceux des épreuves, mais plutôt ceux de la « Version 1 » (boîte 1).

⁵⁵ Paul-Marie Lapointe, « ÉCRITURE/ POÉSIE/ 1977... », *La Nouvelle Barre du Jour*, No 59 (octobre 1977), p. 49. C'est de ce texte dont la quatrième de couverture d'*écRiturEs* été tirée.

c'est-à-dire à la dimension artistique du projet poétique. Cette chemise témoigne du long travail de préparation et de composition qu'a exigé *écRiturEs*.

La septième chemise de la boîte 2 a 4 liasses. La première, « Instruction et corr⁵⁶. », contient des pages manuscrites et tapuscrites d'indications concernant l'assemblage du recueil (les pages titres et liminaires, les index, des maquettes, des variantes de table des matières et de la quatrième de couverture). La deuxième liasse est constituée de photocopies ou d'impressions en double des textes à redimensionner ou à recentrer⁵⁷. La troisième liasse est entièrement constituée de poèmes dont le positionnement a changé dans le recueil, car la pagination a été découpée à l'exacto. La quatrième liasse (« correspondances ») contient le bref échange entre Paul-Marie Lapointe et Michel Gay, de *La Nouvelle Barre du jour*, et une photocopie tapuscrite et annotée de l'article de Lapointe (1977⁵⁸).

Finalement, la boîte 3 ne contient qu'un exemplaire de chaque tome dont les pages sont vierges : seules les pages couvertures, photocopiées, sont lisibles. Encore une fois, cet exercice permet au poète de jauger la matérialité du diptyque.

Une première étude générale du dossier génétique d'*écRiturEs* permet de noter que les manuscrits sont rares, au profit d'expérimentations faites à la machine à écrire (elles incluent liquide correcteur, lignes tracées à la main, pliures, ...). L'importance des marges et de l'encadrement des textes, étoffée par les nombreuses notes typographies, est saisissante. Dans ces notes qui figurent sur les épreuves, Lapointe insiste sur le fait de centrer les poèmes : il a une idée très claire de ce que doit être le résultat final et tout l'aspect visuel est minutieusement préparé. Les textes sont déjà répertoriés selon l'ordre du recueil : ce dossier est donc plus organisé que celui du *Vierge incendié*, du moins pour sa partie manuscrite. Le fait de taper les textes directement à la machine pour *écRiturEs* a facilité ce mouvement et

⁵⁶ Pour *correction* et non *correspondance*.

⁵⁷ Cette chemise se situerait donc chronologiquement entre la « Version 1 » (boîte 1) et les épreuves (« Version 2 », boîte 2).

⁵⁸ Paul-Marie Lapointe, « ÉCRITURE/ POÉSIE/ 1977... », *op.cit.*, p. 35-55.

l'ordre malléable des textes (ils ne se suivent pas dans les pages d'un cahier, par exemple : ils se déplacent selon le bon vouloir de Lapointe, d'une section à l'autre).

III.II.II Étude de cas

L'analyse de cinq pièces va permettre de saisir l'importance accordée à l'organisation visuelle du poème et à l'espace-page. Les textes « vapeurs », « hémisphère », « elle est chargée », « orfèvrerie » et « ROSALIE » ont été choisis en fonction de leur diversité, de leur caractère représentatif de l'ensemble des poèmes et pour leur intéressante parenté avec les poèmes spatialistes et la poésie concrète.

Le tapuscrit de « vapeurs⁵⁹ » compte dix-sept segments. Le poème est encadré par le haut et par le bas de lignes qui accentuent la forme globale carrée et qui respectent la longueur des vers (lignes et vers sont de même longueur). Nous n'avons retracé qu'une seule biffure, à l'avant-dernier vers : « ~~actes de dévotion~~ plante grimpante ». Par contre, nous relevons un deuxième type de biffure, qui témoigne d'un changement d'outil : l'usage de liquide correcteur⁶⁰, comme c'est le cas au tout premier segment (« vapeurs [au] paradis terrestre »). Au deuxième, un effet visuel enrichit l'aspect sémantique : le mot « cheminée » est dactylographié selon une pente ascendante qui reproduit le mouvement de la fumée. Cette portion calligrammatique du poème sera reproduite à l'avant-dernier vers, pour « plante grimpante », mais l'adjectif sera ensuite supprimé (par le liquide correcteur) et réécrit à l'horizontal (le liquide correcteur permet aussi de raturer). Une certaine symétrie se dégage de l'ensemble du poème : les deux vers du centre, plus longs, divisent le texte. La version finale⁶¹ de 1980 a perdu les pentes et les lignes⁶².

⁵⁹ Voir la Figure 1.5, en appendice.

⁶⁰ Cette technique permet de lire assez facilement le mot qui a été effacé.

⁶¹ Paul-Marie Lapointe, *écRiturEs*, T. 1, Outremont, L'Obsidienne, 1980, p. 32. Les références ultérieures à ce recueil seront inscrites à même le texte de cette façon : (*écR*, T1, p. X); pour le deuxième tome, de cette façon : (*écR*, T2, p. X).

⁶² Cela dit, notons brièvement que d'autres textes du diptyque conservent les lignes comme encadré ou élément pictural : lignes horizontales dans « le tourmentin » (*écR*, T1, p. 3); lignes verticales dans « mystère total » (*écR*, T1, p. 33) et même lignes diagonales dans « ingrédient » (*écR*, T1, p. 66). Ces tentatives illustrent la préoccupation de Lapointe d'unir le visuel au sémantique; par contre, pour « hémisphère », le fait d'enlever les mots grimpants dans l'édition, par exemple, traduit sa volonté de dépasser le langage : en annulant la concordance

Le tapuscrit d'« hémisphère⁶³ » propose un effet visuel très près de celui des mots croisés : il est composé de seize mots étalés soit verticalement, soit horizontalement (chacun d'eux étant rattaché à au moins un deuxième par l'une de ses lettres). Sa particularité réside dans les lignes tracées à la main qui enserrent et délimitent les espaces entre les mots. Il y a aussi deux ébauches de disposition spatiale qui dépassent le simple ornement : elles intensifient l'importance des lignes tracées à la main (que l'on retrouve ponctuellement dans ce recueil) et elles sont des preuves de la recherche d'un résultat visuel précis. Ces ébauches sont bien sûr incomplètes, mais leur présence indique un certain tâtonnement dans le traitement de l'espace-page (on retrouve aussi du liquide correcteur). Aussi, dans ce poème, le blanc typographique connaît une évolution : s'il était strictement horizontal dans *Le Vierge incendié*, il est maintenant aussi vertical. De plus, les lignes ne forment pas un labyrinthe fermé : en ouvrant certains de leurs recoupements, Lapointe a instauré des points de fuite pour le regard. Il est parfois difficile de déterminer qui, de l'écriture, de la ligne ou du blanc typographique, enserme les autres. L'écriture ne domine pas nécessairement visuellement : tous ces éléments picturaux créent un équilibre. Par contre, la version de 1980 (*écR*, T1, p. 71) ne reproduit pas les lignes, ce qui donne un résultat plus aéré, plus net, mais toujours aussi représentatif de l'esthétique des mots croisés. De plus, un mot disparaît dans l'édition : « entente » donne sa place à un blanc typographique supplémentaire. Bien que l'aspect visuel global de ce poème soit primordial, l'importance du mot n'est pas évacuée : par exemple, dans le coin inférieur droit, entre « créer », « crier » et « rire », il n'y a aucune logique autre qu'orthographique, car ces mots sont différents l'un de l'autre par une seule lettre (de « créer » à « crier », puis de « crier » à « rire », une lettre change seulement). Encore une fois, Lapointe dépasse le langage. Le lien entre les mots n'en est pas un qui soit de l'ordre d'un champ lexical, mais de l'ordre d'une relation orthographique. Le mot devient une suite de lettres qui se répondent les unes les autres. Ainsi, le mot a sa valeur propre, sémantique, visuelle et picturale.

visuelle, le sens est moins clair, il perd son aspect performatif : « Le langage s'exprime lui-même d'abord. Mais détermine ainsi une autre réalité, remise en question fondamentale de la plate quotidienneté. » Paul-Marie Lapointe, « ÉCRITURE/ POÉSIE/ 1977... », *op.cit.*, p. 45.

⁶³ Voir la Figure 1.6, en appendice.

Le poème « elle est chargée », l'un des rares manuscrits⁶⁴ du dossier, est constitué d'un « V » à trois branches sur la droite dont Lapointe a d'abord tracé les lignes avant de remplir l'espace vacant d'écriture. Certains mots, étrangement coupés, témoignent de cette chronologie dans la création, car ils sont rompus d'une ligne à l'autre puisque le contour du « V » est le seul indice de retour à la ligne. Cette forme particulière n'aurait pu être obtenue grâce à la machine à écrire, ce qui en a motivé la rédaction manuscrite puisque, dans « les manuscrits calligrammatiques, [...] les auteurs s'autorisent à donner l'initiative au signifiant graphique dans l'élaboration du signifié, modeler voire même déformer le matériau scriptural⁶⁵ ». Si les mots se déforment au profit du graphisme global, le poème illustre ainsi à quel point le sémantique perd de sa valeur au profit d'un impact visuel. Outre le fait que les vers gardent une certaine saveur surréaliste, voire automatiste (« animal sans pattes embouchure en caoutchouc mouvement intérieur et passager qui permet de changer de couleur de cheveux »), les lignes brisent les mots qui, sans trait d'union, se réduisent à une lettre ou à une particule isolée. La version finale (*écR*, T2, p. 405) n'a conservé ni les lignes, ni le « V » : elle se présente selon une forme de sablier (un « V » posé sur un « V » inversé), avec exactement les mêmes mots (sauf pour le dernier : « Suède » devient « Mandchourie »). Le fait de perdre les lignes permet de ne plus segmenter les mots autrement que par la forme du texte lui-même : les limites visuelles de la forme textuelle servent maintenant de point de chute. Mais s'il n'y a plus de ligne, en revanche, les espaces entre les mots (usage normal) sont présents. Bref, bien que cette version soit assez différente de la première, elle témoigne toutefois, elle aussi, d'un souci prédominant du visuel.

La version tapuscrite du poème « orfèverie⁶⁶ » provient de la cinquième chemise, celle qui contient des variantes⁶⁷. Cet état illustre bien le texte bricolé : une strophe est dactylographiée sur un premier feuillet, puis un cercle est découpé dans cette strophe et il

⁶⁴ Voir la Figure 1.7, en appendice.

⁶⁵ Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 73.

⁶⁶ Voir la Figure 1.8, en appendice.

⁶⁷ Boîte 2, chemise 047/002/005, liasse « Chapitre é poèmes ». Le texte équivalent, dans la « Version 1 »-(boîte 1), a été complètement tapé à la machine, éliminant la superposition des feuillets. L'état proposé ici est donc antérieur à celui de cette première version, mais il nous semblait plus créatif.

crée une masse de texte arrondie que nous nommons coupure (car elle rappelle la coupure de presse) et qui sera ensuite apposée sur un deuxième feuillet à l'aide de ruban adhésif. La coupure⁶⁸ est la particularité visuelle de ce poème, même si certains des mots ont été sectionnés par la délimitation de l'axe de coupe (à savoir par le coup de ciseau). L'effet visuel est saisissant et les mots semblent perdre toute logique syntaxique ou grammaticale : les vers sont des phrases amputées et les lettres, isolées, deviennent la composante principale du poème, puisque les mots, dépourvus de leur sens premier, s'offrent en autant de motifs picturaux. Dans ce cas-ci, la rondeur évoque une île (le dernier mot est d'ailleurs « Montréal »). Dans ce paysage, l'île est surmontée d'un ciel (les quinze mots qui la chapeautent) qui se clôt sur « île », justement⁶⁹. La version éditée (*écR*, T1, p. 69) propose un effet semblable, mais moins riche : puisque les parties de textes ont été reproduites à la machine plutôt qu'avec des ciseaux, les mots sont entiers et ils ont perdu leur effet de rondeur et l'île a donc perdu elle aussi de ses courbes initiales. Par contre, le procédé entièrement mécanique a permis d'enchâsser certains mots : dactylographiés les uns sur les autres, ils créent un certain ombrage, voire une densité visuelle qui ajoute tout de même indéniablement une dimension picturale à l'ensemble.

Texte encadré par le haut et par le bas de deux lignes gris pâle, le poème « ROSALIE⁷⁰ » est composé à la fois à la machine à écrire et avec des crayons feutres gris, rose vif, brun chocolat, kaki et bleu royal. Ce poème est composé de cinq strophes dactylographiées, disposées un peu partout et non le long d'une marge précise (il est difficile d'isoler les strophes clairement). Lapointe utilise l'espace-page sur plusieurs couches, maximisant la spatialité : l'écriture manuscrite est apposée sur et autour du texte dactylographié, lors d'une seconde rédaction; le lecteur doit tenter de deviner ce qu'il y a sous la couleur, car les graphies à la main varient (vers en écriture détachée, puis en lettres

⁶⁸ Nous observons aussi une coupure ronde et blanche dans le bas du feuillet, retenue en place par un petit morceau de ruban adhésif. L'effet peut donc être inversé (il s'agit d'apposer une coupure blanche sur un feuillet, de rédiger la strophe en écrivant ainsi sur cette coupure puis de la décoller pour obtenir un espace blanc typographique ovale ou rond plutôt qu'une masse arrondie de texte).

⁶⁹ Cette île pourrait aussi être le repère d'un terrier de lièvre, caché sous de grandes herbes folles (les mots de la partie supérieure du poème), car l'un de ses seuls syntagmes lisibles est « [d]ans les lieux où les lièvres se retirent ».

⁷⁰ Voir la Figure 1.9, en appendice.

attachées et finalement en majuscules). Ces calligraphies s'entremêlent à celle des vers tapés à la machine, ce qui donne un équilibre particulièrement réussi et qui offre plusieurs chemins d'analyse par l'actualisation d'une lecture tabulaire (Vandendorpe). Nous notons une seule correction effectuée en surcharge, dans le coin inférieur droit, qui modifie le mot « décisives » pour « incisives ». Les répétitions situées dans le coin supérieur droit donnent un ton particulier, proche du slogan, soit semblable à cette « formule concise et frappante⁷¹ » (« leste », « sanglier », « leste sanglier »). De plus, l'assonance en « i » et l'allitération en « s » (« aussi », « Rosalie », « incisives » et « salives », dans le coin inférieur droit) ponctuent la fin du poème par un effet de chuchotement. L'effet global rappelle l'affiche, surtout par sa disposition : les majuscules de « TROPE SOURD », entre autres, mais aussi l'encadré et surtout les couleurs, dont les variations soulignent une précision dans la composition artistique (bien que l'édition (*écR*, T2, p. 449) soit en noir et blanc). Dans la version finale de 1980, l'usage de gabarit (stencil qui permet de tracer des lettres) rehausse le lien à l'affiche et rappelle les procédés mécanisés de reproduction. La disposition strophique est un peu éclatée, car les diagonales ont différentes inclinaisons, alors que les jeux de majuscules ajoutent des touches visuelles particulièrement fortes. Si « le code typographique est un code poétique⁷² », comme l'affirme Isabelle Garron, alors ce poème, qui fait allusion à l'affiche, en est un exemple percutant.

Depuis le manuscrit du *Vierge incendié* jusqu'aux versions d'*écRiturEs*, le traitement que Lapointe accorde à l'espace-page évolue. Dès le recueil de 1948, la syntaxe est éclatée et elle permet graduellement au mot de s'imposer seul, sans la présence de la phrase complète. Le sémantique perd graduellement de son importance et sa primauté s'effiloche en passant du vers surréaliste, où les sens sont entremêlés, au poème en bloc, qui isole les syntagmes (et donc, petit à petit, les mots), puis au poème spatialiste qui mise sur le mot comme entité visuelle. Par cette nouvelle vocation visuelle, qui rappelle sans contredire les calligrammes d'Apollinaire, le mot, libéré, agit sur la page comme un élément pictural; il réinvestit totalement l'espace-page et son organisation poétique. D'ailleurs, cette nouvelle

⁷¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition remaniée et amplifiée, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2002. Sous « slogan ».

⁷² Isabelle Garron, *op.cit.*, p. 60.

considération de l'espace naît dans le tapuscrit du *Vierge incendié*. Dans le dossier génétique d'*écRiturEs*, l'utilisation du ruban adhésif, du liquide correcteur ainsi que l'art du pliage ont démontré que Lapointe ne recule devant aucune expérimentation pour instaurer une réelle densité poétique. Ainsi, ses textes sont porteurs d'une spatialisation et d'une matérialité poétiques qui étoffent les effets de lecture, puisque les poèmes d'*écRiturEs* sont parfois de véritables calligrammes. Par une expérience de lecture tabulaire, le poème devient semblable aux tableaux abstraits. Le poème « a m o u r » (*écR*, T1, p. 101), qui étale ses cinq lettres comme autant de confettis, sens dessus dessous, l'illustre bien.

III.III Le poème-tableau

La ligne abstraite d'un tableau cubiste ou futuriste
relève du même degré d'abstraction visuelle
que celle qu'opère l'alphabet.
Reinhard Krüger, 1990.

Les critiques ont souvent parlé de Lapointe comme d'un poète pictural qui utilise un langage figuratif, près du langage des arts⁷³ : depuis *Le Vierge incendié*, le texte poétique acquiert une spatialité qui permet d'analyser le poème autrement, selon une picturalité poétique de plus en plus marquée. Si la page imprimée devient une image (Krüger), l'étudier comme l'on étudierait un tableau devient alors possible. Après un bref résumé théorique de la notion de poème-tableau, proposée entre autres par Geneviève Cornu et Isabelle Maunet, nous analyserons quelques exemples concrets, tirés du *Vierge incendié* et d'*écRiturEs*.

III.III.I Définitions

Souvent relié aux calligrammes, le poème-tableau ne possède toutefois pas de définition précise et unique. Pour Isabelle Maunet, cette appellation permet « d'éviter toute confusion avec le titre d'un recueil d'Apollinaire [. Mais les poèmes-tableaux] sont souvent, soit relégués dans les marges du jeu poétique, soit tenus pour des préciosités vaines et futiles dont la dimension visuelle aurait une simple fonction mimétique ou décorative⁷⁴ ». Il s'agit

⁷³ Voir l'article de Anna Paola Mossetto, « Bouche rouge : livre d'art et d'amour », *Voix et images*, vol. XVII, No 51, (1992), p. 446-457. Selon les propos de Georges-André Vachon.

⁷⁴ Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 73.

bien sûr de dépasser cette réputation : Maunet mise d'ailleurs sur la richesse visuelle du poème-tableau. Pour Geneviève Cornu,

[l]a volonté de casser l'axe syntagmatique signifie la remise en question par les artistes de la dépendance linguistique de l'écriture. Ils s'efforcent de rendre à l'écriture cette sensualité disparue avec la notation abstraite alphabétique, et de la détacher des sons pour l'introduire dans l'univers de l'image. Par conséquent, certaines œuvres contemporaines transforment le texte littéraire en un véritable tableau⁷⁵.

Lapointe est donc de ces artistes qui, par leur traitement esthétique du texte poétique, revisitent les conventions et « manipulent le mot-signe de telle sorte que, vidé de son signifié, il se transforme en matériau : le mot, la lettre, sont considérés pour leur forme et disposés dans la surface selon la valeur de la ligne, l'équilibre des masses⁷⁶ ».

Le poème-tableau impose, bien sûr, tout d'abord l'idée d'un tableau, c'est-à-dire d'une œuvre visuelle. Il ne s'agit pas, cependant, de ce que Liliane Louvel décrit comme « l'effet-tableau⁷⁷ », à savoir le « récit d'images-peintures [qui] produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte ». C'est plutôt un texte qui, un peu à la manière des « tableaux vivants⁷⁸ », permet des « descriptions narrativisées⁷⁹ » (au lieu de n'offrir qu'une description de toile). Ainsi, le poème-tableau installe une scène ou une mise en scène, ou encore, il propose une œuvre visuelle, par le traitement des mots, des lettres, de l'espace graphique (par exemple en créant un résultat artistique abstrait) et ce, afin « de manifester l'indépendance de la création graphique à l'égard du sémantique⁸⁰ ». La picturalité et l'aspect graphique du poème, ainsi mis au premier plan, permettent au mot de gagner de la valeur

⁷⁵ Geneviève Cornu, « Écriture, peinture : Des calligrammes aux pictogrammes », *Semiotica*, vol. 44, Nos 1-2 (1983), p. 124.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁷ Liliane Louvel, « Nuances du pictural », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, No 126 (avril 2001), p. 177.

⁷⁸ « Les *tableaux vivants*, fort prisés au XIX^e siècle, étaient également proches du théâtre et de l'opéra, très en vogue aussi. Les personnages, arrangés selon des poses " parlantes " reproduisant un tableau ou une scène célèbre de l'histoire [...]. Le tableau vivant est moins soumis à la subjectivité du lecteur puisqu'il est la plupart du temps donné comme volonté du narrateur. » *Ibid.*, p. 180-181.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁰ Geneviève Cornu, *op.cit.*, p. 127. On ne peut pas toujours parler de cette indépendance chez Lapointe, mais dans *écRiturEs*, il s'agit un peu de cela : les mots deviennent des touches, des masses de lettres, une symétrie, une courtépointe (notamment dans « DACTYLOLOGIE » (voir spécialement *écR*, T2, p. 886)).

« par sa forme [puisque] l'écriture crée un paysage et devient graphisme esthétique. [...] Libéré de l'écriture et des contraintes qui lui sont liées (surface réglée, cadre, découpage, linéarisation, temporalité), le graphisme ouvre l'œuvre à l'espace⁸¹ ». Cette ouverture permet d'analyser le poème selon des bases différentes, près de celles de l'étude d'œuvres d'art. De plus, la picturalité peut se poser selon le principe de « l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire⁸² », bien qu'elle puisse s'établir aussi uniquement selon un esthétisme et une disposition visuels. Par contre, les mots peuvent tout aussi bien, à eux seuls, nourrir l'univers du tableau, notamment par l'utilisation d'un vocabulaire précis relatif au domaine des arts. La picturalité n'est pas le seul outil analytique : il y a aussi la dimension sémantique.

III.III.II Étude de cas

Les poèmes de Lapointe ne sont pas tous des poèmes-tableaux, mais puisque son travail poétique est souvent lié au domaine des arts plastiques⁸³, il permet une « mise en valeur artistique et poétique de la spatialité de la page⁸⁴ ». Que ce soit dans les poèmes en bloc du *Vierge incendié* ou dans les poèmes spatialistes d'*écRiturEs*, par exemple, la mise en valeur d'une « syntaxe spatiale⁸⁵ » enrichit l'expérience poétique. Ainsi, l'aspect visuel des textes change l'expérience de lecture : la tabularité accentue le poème-tableau qui peut d'ailleurs, selon Maunet, offrir une « pluralité des signifiances⁸⁶ ».

La spatialité du texte poétique s'actualise principalement par la structure géométrique du poème en bloc et elle permet aux poèmes de se cadrer eux-mêmes : s'ils sont centrés dans leur espace propre, ce dernier est alors délimité par le contour blanc des marges de la strophe comme par celui de la page. Si l'œil est d'abord frappé par une disposition géométrique

⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

⁸² Liliane Louvel, *op.cit.*, p. 175.

⁸³ Par le choix d'un vocabulaire précis ou d'une composition particulière, par exemple.

⁸⁴ Reinhard Krüger, *op.cit.*, p. 53.

⁸⁵ Pierre Garnier, *op.cit.*, p. 31.

⁸⁶ Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 73.

particulière, c'est qu'il peut parcourir le texte comme une toile. Comme le démontre Vandendorpe, « [u]ne fois segmenté en divers blocs d'information cohérents, le texte forme une mosaïque que le lecteur pourra aborder à son gré⁸⁷ » : les espaces s'organisent et se mettent en place comme dans une toile.

Dans *Le Vierge incendié*, le poème-tableau est aussi présent dans les autres types de poèmes (vers libres et prose). Dès le premier segment de « Cartable noir des portraits... » (*Vi*, p. 51), le terme « portrait » renvoie directement au travail du portraitiste, alors que l'adjectif « noir » rappelle l'encre du poème; or, l'encre peut aussi être considérée comme un matériau artistique en soi, au même titre que le papier. Le champ lexical des couleurs, présent dans ces textes, constitue un autre type d'élément pictural.

Notons brièvement que dans les poèmes du *Vierge incendié*, les couleurs sont souvent tranchées, comme c'est le cas pour « bleu », « vert », « orange », « rouge », « framboise », « mauve ». Elles sont alors associées à la violence, font éclater la page ou la strophe et provoquent un réel effet visuel (tout autant dans les vers libres que dans les poèmes en bloc). Elles peuvent aussi être plus tendres (« blanche », « rose ») et relèvent alors de l'intimité. Leur positionnement dans le poème participe de l'éclatement strophique, car les couleurs renforcent la notion de poème-tableau, puisque le lecteur peut analyser leur disposition dans le texte comme il étudierait la composition d'une toile et de ses touches de peinture. Les première et dernière strophes du poème « En dépit du gypse... » expriment bien cette violence véhiculée par les mots-couleurs :

En dépit du gypse des matins
 en dépit des fleurs de neige
 qui fascinent le **mauve** intérieur
 le remords du luxe aboli
 me torture de griffes **rouges**
 [...]
 Les nouveaux-nés d'hier
 les noyés dans l'âge **vert**
 se tordent cris de **rouille**
 dans les portes de la guerre (*Vi*, p. 89. Le gras est de nous).

⁸⁷ Christian Vandendorpe, *op.cit.*, p. 42.

Dans le *Vierge incendié*, toute la relation au monde est tendue et empreinte de violence, car le lexique des couleurs participe à cette violence éclatante. Pour Major, « [c]e monde a une couleur, des couleurs. Il prend en ses couleurs une densité hallucinante⁸⁸ » : elles sont envahissantes lorsqu'elles sont omniprésentes dans un même poème, ou alors elles se font découvrir, tel un jeu d'ombrages et de détails, lorsqu'elles enrichissent subtilement la strophe plutôt que de la dominer (comme dans le précédent exemple de « Cartable noir... »).

Le poème « kimono de fleurs... » (*Vi*, p. 115) s'élabore selon une « description narrativisée » (Louvel). Tout comme l'étude d'une toile figurative permet l'analyse de ses mouvements, de son dynamisme, le lecteur peut aborder ce poème selon son « architecture graphique⁸⁹ ». En effet, la « nuit » descend sur le couple, l'enveloppe et délimite le haut du poème-tableau. Ensuite, d'autres personnages s'installent dans ce fond marin particulier et des moments se mettent en place : le « repaire parfumé », qui sert de refuge aux deux personnages (le narrateur et sa compagne), est observé et encadré par les « coraux et les éponges » qui, menaçants par leur « regard nombreux », seront chassés par la « moue de framboise écrasée » qui illustre la riposte de la compagne. De plus, l'univers est délimité par le « vent », le « courant de cuivre » et l'arrivée du « fauteuil baroque [...] à la dérive ». Par le dynamisme de sa composition, l'univers du narrateur accumule les métaphores visuelles qui renforcent le registre de l'imaginaire : à mesure que la lecture avance, une toile est peinte sous les yeux du lecteur. Ce tableau de mots met en scène un combat qui se termine dans la célébration d'une intimité qui concorde avec le lever du jour.

Les poèmes d'*écRiturEs* apparaissent tels de véritables tableaux au cœur de suites de poèmes en prose : ils diffèrent des voies poétiques habituelles. Les poèmes-tableaux présents dans ce diptyque misent un peu moins sur l'ordre lexical et offrent une variété formelle impressionnante. Dans ce recueil en deux tomes, il n'y a pas vraiment de descriptions narrativisées ou de récit poétique, comme dans « kimono de fleurs... » : il s'agit plutôt de poèmes graphiques ou spatialistes.

⁸⁸ Jean-Louis Major, *Paul-Marie Lapointe : la nuit incendiée*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, p. 38.

⁸⁹ Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 73.

Par exemple, les lettres du poème « fruit défendu » (*écR*, T1, p. 61) glissent vers le bas. Elles ne se dispersent pas comme dans le poème « a m o u r » (*écR*, T1, p. 101) : elles respectent l'ordre orthographique du mot (le « f » sera reproduit sous le « f », le « r » sous le « r », ...). Elles tombent donc comme une chute qui oblige le lecteur à lire de haut en bas autant, sinon plus, que de gauche à droite. L'impact visuel de cette lecture originale déstabilise le lecteur, car les lettres semblent disparaître par moments pour ressurgir plus bas, en véritable feu d'artifice silencieux et tranquille⁹⁰, passant du concret du mot à l'abstrait de sa décomposition.

Le poème « îles » (*écR*, T1, p. 74) suggère un « paysage » graphique (Cornu). La proximité des lettres de la moitié supérieure illustre un ciel qui se reflète dans l'eau calme de la partie inférieure du poème. Une symétrie approximative s'impose entre les ronds de texte qui rappellent les coupures des premières versions tapuscrites. Les masses de texte, dont les mots empiètent les uns sur les autres⁹¹, renforcent l'impression visuelle par laquelle les blancs typographiques arrondis suggèrent autant de nuages cotonneux. Certains mots complets sont lisibles entre les lettres entassées provenant des mots incomplets. La picturalité du poème est rehaussée par son champ lexical, car les mots lisibles nourrissent l'univers de milieu aquatique : « aumilieu – delocéan », « lacdune », « rivière », « îles », « mouettes », « lesplagessable », « grandgalet ». Le poème se termine avec « les découvertes de christophe colomb », avec un imaginaire d'accostage, d'aventures en mer et de découvertes.

Le poème « ahuri ravis » (*écR*, T1, p. 80) a vingt et un mots disposés selon l'apparence des mots croisés. L'axe imaginaire qui rappelle la grille de mots est et se compose de lignes verticales, horizontales et diagonales. Un champ lexical assez sombre se pointe : « ahuri », « souci », « étonne », « malaise », « horreur », « honte », « effroi », « froideur », « orageux », « rougir », « nerveux », « terreur », « sentir », « vexer ». Aucun

⁹⁰ Quelques-uns des poèmes du recueil adoptent une structure semblable, dont « de temps en temps » (*écR*, T2, p. 609) : les mots s'effilochent jusqu'à perdre leur sens et illustrent cette volonté d'utiliser un langage qui dépasse ou qui renie son utilité habituelle.

⁹¹ Certaines coupures semblent avoir été disposées en premier sur le poème, en première couche de rédaction, de sorte à recevoir une (deuxième) couche d'écriture.

indice visuel ne vient justifier cette tonalité, sinon les angles et le caractère rigide des formes. Les encadrés ont vraisemblablement été tracés à la main (il y a un ou deux dépassements et certains tronçons sont mal assurés), ce qui rapproche ce 'poème de l'esquisse et qui rappelle « vapeurs », par exemple. La considération de l'espace-page envahi par les mots encadrés (mots qui évoquent d'ailleurs quelques lettres de l'alphabet, dont « P », « N », « M » et « Z »), témoigne d'un riche travail visuel. L'impact des mots, qui sont dispersés sur la page et qui deviennent des formes géométriques, participe à ce résultat à la fois poétique et visuel.

La suite poétique qui clôt le deuxième tome, « DACTYLOGOLOGIE. chat perché honorait nègre blanc chambertin homéopathe haschichin à la tonalité préférable du ciel où boileau nichait mérrou ébréché », propose cinquante et un textes dactylographiés. Il s'agit d'une variation sur un même procédé plutôt que d'un exercice de style ou qu'une variation sur un même thème : chaque poème de cette suite utilise l'un ou plusieurs des mots du titre, sous diverses déclinaisons. Une suite de cinq pages (*écR*, T2, p. 838-842), qui se constitue d'une vague (un zigzag horizontal) qui détaille chaque mot de l'intitulé, par exemple, côtoie des diagonales, des courbes, des majuscules et des minuscules qui, toutes, se partagent l'espace-page. Les calligrammes en flèche, en étoile et en triangle sont les plus fréquents, mais ils laissent aussi place aux superpositions de lettres, aux courbes, aux paysages calligrammatiques ou abstraits, aux jeux de symétrie, aux constellations de lettres éclatées. Le lecteur lira de bas en haut, de droite à gauche, et même à rebours! À l'image du recueil en entier, Lapointe impose, dans cette suite, la page imprimée comme une image en soi, et le mot, comme un matériau visuel et pictural saisissant.

Lapointe revisite les sens performatifs du langage ou les dispositions habituelles des strophes dans sa poésie

qui a su créer son propre langage affectif, nourrie d'une sensibilité dénuée de tout support verbal et faisant appel à la sensibilité du lecteur, [où] le poème est à l'état de suggestion pure. Les lettres font grève de mots, forment des agglutinations inattendues, se dispersent dans l'espace de la page, se regroupent dans des champs d'intensité variés, coulent dans le vide⁹².

⁹² Pénélope Sacks-Galey, *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres modernes/ Minard, 1988, p. 78.

En remaniant complètement l'espace-page au profit d'une lecture tabulaire, il affirme sa « volonté de donner l'initiative aux mots "par le heurt de leur inégalité mobilisés" » (Mallarmé) – ce qui entraîne une esthétique de la discontinuité, intrinsèquement liée aux arts visuels⁹³ ». Ainsi, de magnifiques poèmes-tableaux s'élaborent à même ces poèmes qui proposent une composition visuelle et narrative, comme dans *Le Vierge incendié*, ou alors qui libèrent une multitude de lettres pour former un « paysage graphique » (Cornu). C'est par la beauté d'une « linéarité erratique » (Maunet) que l'écriture de Lapointe se reconnaît d'une œuvre à l'autre.

Les liens entre le texte et l'art visuel feront partie prenante de l'œuvre poétique de Lapointe. Par exemple, le recueil *Tableaux de l'amoureuse*, publié en 1974, propose un travail dans le langage : il ne présente pas d'images, mais son titre établit déjà le lien avec les arts. De plus, les titres de certains poèmes de ce recueil appartiennent au langage de l'art, comme par exemple « portrait de jeune fille brune », « tableautin », etc. L'utilisation d'un vocabulaire propre à l'analyse d'une toile, tel que « lumière », « ombre », « clair-obscur », « tamise », « à droite », « espace », « paysage », « personnage », « pastels », etc., permet une analyse poétique et artistique. Les livres d'artistes de Lapointe se font en collaboration avec des artistes visuels : Verreault, Giguère, Goodwin... Par ailleurs, dans le recueil *Le Sacre. Libro libre para Tabarnacos libres*, Lapointe a reproduit des constellations et des itinéraires, variant les tons (fond noir et écriture blanche, par exemple). Il varie ses incursions artistiques.

Si, pour François Dumont, la poésie est « l'élément maître de la révolution, le porte-étendard⁹⁴ », elle permet un rapport aux mots qui transcende le réel pour aboutir à une réalité transformée. Chez Lapointe, la liberté et la révolte font aussi partie de son projet poétique. En refusant les traditions, en exprimant son désir de briser les moules, Lapointe refuse le texte traditionnel. La révolte motive les changements typographiques : elle est ainsi à la naissance même d'une union avec le monde pictural. Son exploration du texte, qui le mènera vers les poèmes-tableaux, est nourrie par ce mouvement vers les arts visuels.

⁹³ Isabelle Maunet, *op.cit.*, p. 75.

⁹⁴ Voir François Dumont, « Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe », *Voix et images*, vol. XVII, N° 51 (1992), p. 411-423.

CONCLUSION

Moi, ma formule est la poésie et je prétends que la poésie
est la voie du salut. Et le salut, c'est le bonheur; les gens
n'atteindront le bonheur que lorsqu'ils auront trouvé
une façon poétique de vivre.
Paul-Marie Lapointe, 1973.

*Poésie. Langage singulier. Inimitable. Solitaire.
Langage irréductible. Inaliénable. À usage libérateur.[...]
Et la liberté des mots préfigure la liberté des hommes.*
Paul-Marie Lapointe, 1977.

Au cours de ce travail de recherche, nous avons voulu développer une réflexion sur les relations entre le texte et l'image dans l'œuvre de Paul-Marie Lapointe. À partir du recueil *Le Vierge incendié*, il s'est agi de démontrer l'évolution du traitement de l'espace de la page, par le biais d'une étude thématique et visuelle.

Nous avons cherché à cerner, comprendre et définir ces relations texte-image dans le domaine poétique. Il a été question de relier la structure en réseau du recueil (sur les plans thématique et formel) et les limites et l'autonomisation de la figure littéraire de la compagne (étudiées selon des postulats modernes). Nous avons ensuite dévoilé et approfondi la richesse analytique du poème-tableau, puisant à même le fonds d'archives de Lapointe.

Si notre travail de recherche emprunte aux théories de l'écriture fragmentaire (Blanchot, Michaud), aux travaux portant sur les textes de Lapointe (Major, Melançon) ainsi qu'aux notions de la figure littéraire (Gervais, Lyotard), les articles relatifs au poème-tableau (Cornu, Maunet) nous ont aussi offert des pistes pertinentes pour aborder et analyser les relations texte-image, notamment à partir des manuscrits des recueils *Le Vierge incendié* et *écRiturEs*.

Outre l'approche figurale qui n'avait encore jamais été approfondie chez Lapointe, l'originalité de ce travail de recherche réside principalement dans le recours aux dossiers génétiques. Notre mémoire a permis de dresser une description partielle du fonds Paul-Marie Lapointe et d'en proposer une première analyse génétique qui se concentre sur les dimensions visuelles et spatiales des poèmes, ainsi que sur leur matérialité poétique.

Lors de cette étude, force a été de constater que la violence touchait à plusieurs aspects thématiques et formels du recueil : elle teinte l'espace intime, le corps, l'environnement (urbain), les lois (religion et institutions) et elle s'illustre notamment dans le poème en bloc, où les limites de la strophe explosent. Ainsi, l'approfondissement de la notion d'écriture fragmentaire a permis d'analyser le traitement particulier de l'espace-page par lequel les poèmes deviennent autant de « champs de résonance » (Nepveu). En effet, l'écriture fragmentaire fait naître un vide à même le texte, et l'éclatement de la page qu'elle occasionne illustre la violence présente partout dans le texte : cette fragmentation met au jour un rapport de complémentarité entre le fond et la forme, car les thématiques répondent aux formes poétiques et qu'elles créent, de concert, l'univers poétique du *Vierge incendié*.

Il appert que la relation entre la forme du poème et son contenu participe aussi de l'éclosion de la figure littéraire : les liens inhérents à la violence textuelle rejoignent et soutiennent la figure littéraire de la compagne féminine dans son élaboration et son autonomisation (sa présence est morcelée et son corps est démembré). De plus, si l'absence de la compagne fait écho à la violence, c'est que le corps dévoré de la figure féminine évoque le corps violenté du narrateur et que le texte qu'elle éclate rappelle l'environnement chaotique du jeune homme. L'importance de cette absence (absence de la voix et du corps féminins, notamment) permet à la logique du souvenir de se déployer entre les personnages et d'enclencher une fragmentation des récits, des descriptions, etc. La figure, en transformation et représentations constantes (Gervais), rejoint la déconstruction du texte (syntaxe rompue, prose segmentée, ...).

L'étude de la figure littéraire de la compagne a permis d'aborder la déclinaison de la « grammaire de la dévoration » (Audet). Après une étude exhaustive de la composition du recueil, il s'agissait de saisir et d'étudier la violence de la « dévoration » : si la violence se prolonge dans la réalité figurale, elles illustrent la problématique visuelle de la fragmentation. En effet, la composition du *Vierge incendié* n'est pas étrangère à celle de la figure littéraire qui englobe, en quelque sorte, le recueil et son équilibre.

Par sa force structurante, la figure ouvre l'espace textuel; elle permet, grâce à la violence de la « dévoration », un traitement poétique pictural particulier qui a pour conséquence d'offrir une incursion analytique dans le domaine visuel du poème. Ainsi, nous en sommes arrivée à l'étude de la dialectique du poème-tableau. C'est d'ailleurs pour cette portion de l'analyse que le recours aux archives a été le plus fécond : en remontant à la source même de la création chez Lapointe, nous avons pu retracer l'importance qu'il accorde au visuel, à l'espace du poème et à la picturalité. Le poète use d'une matérialité poétique très créative qui s'illustre, par exemple, par les bricolages, par les exercices faits à la machine à écrire ou, encore, par l'évolution du poème en bloc.

L'aspect graphique du poème prend racine dans la révolte qui justifie les changements typographiques : cette révolte, liée thématiquement à la violence, est ainsi placée à la naissance même d'une alliance formelle avec le monde pictural. Par un mouvement vers les arts visuels et par un refus du texte traditionnel, Lapointe ouvre l'espace du texte et le rend propice à la création de poèmes-tableaux. Que ceux-ci soient des tableaux vivants qui installent une mise en scène narrativisée ou encore de véritables œuvres visuelles, abstraites ou calligrammatiques, ils permettent de déplacer le foyer d'analyse et ils préparent le lecteur au travail poétique de Lapointe qui évoluera naturellement jusqu'aux livres d'artistes.

Ainsi, Lapointe a réussi à ouvrir l'espace de la page pour y laisser entrer une dimension visuelle et artistique, et c'est de diverses manières qu'il continuera ce projet dans chacun de ses douze recueils. Si cette œuvre poétique qui a débuté avec *Le Vierge incendié* ne cesse et ne cessera de s'ouvrir au monde et de participer à sa célébration, elle saura, avant tout, rester ouverte à l'homme.

APPENDICE

Figure 1.1 Manuscrit du poème « kimono de fleurs... »

45 Kimono bleu, fleurs roses et blanches, pauvre mit
qui porte des ournes dans tes mains. Le rondouin
que nous manions comme le pois vert presque
frais, nous ne pouvions (et couter ce petit
cab qui nous menait dans le fond de la mer.
Il y avait des poissons rouges dans la boucle.
Nous avions aussi un ragoût par fumé dans
les coeurs; et les éponges qui nous regardaient
avec leurs ~~petits~~ regards nombreux. Tu les chas-
sais avec une moule verte comme de framboise
écraie par le soleil. Le vent qui passait
courant d'eau plein de grains de cuivre et
de parfums jaunes. Nous avions fait pousser
un grand dard dans la bouche ^{comme} d'une ^{poignée} assa-
ssinée. Les papillons ~~passaient~~ ^{élevaient} des
tes ouilles la musique que nous avions
inventé en faisant ^{de la} nos livres
contre le mirage d'une ville ~~assise~~.
Un grand fait eil de style baroque s'en
venait à la scène; un l'autre où dormait
une grand mère à lunettes ovales. et
cet ~~être~~ et oeil douce qui montait sur
ta ~~partie~~ gauche, le long du mollet,
sur le genou, dans le creux de la cuisse.
Il ~~se levait~~ ^{se levait} rive toujours avec ta nuque
dans mes doigts; avec tes yeux dans
mon cou, avec tes yeux ^{pleins} de pauvres pois-
sons rouges qui allaient dormir le ventre
sur un galet bleu. mais soudain, comme
toute la mer a disparue; et le sel qu'on
avait partout dans les cheveux, dans
les narines; et ce jour qu'on sent qui va
paraître et qui est plus vide que le reste
du monde.

If y a 102 never

Figure 1.2 Tapuscrit du poème « kimono de fleurs... »

kimono de fleurs blanches¹ de fleurs roses la nuit porte des
 oranges dans tes mains je voudrais que nous mourrions comme le
 jour vient² puisque jamais nous ne pourrions retrouver ce petit cab
 qui nous menait dans le fond de la mer bouche de truite rouge³
 repaire parfumé dans les coraux⁴ et les éponges qui nous examinaient
 avec leur regard nombreux⁵ tu les chassais avec cette moue de framboises
 écrasée le vent qui passait⁶ courant de cuivre et de parfums⁷
 nous avions fait pousser un géranium dans la coupe d'une moule
 assassinée dans tes oreilles des papillons coloraient nos musiques
 inventées par les lèvres du mirage englouti d'une ville un grand
 fauteuil baroque s'en venait à la dérive de grand-mère à lunettes
 ovales et cette étoile de frisson qui montait sur ta jambe gauche⁸
 le long du mollet sur le genou dans le creux de la cuisse mais
 soudain comme toute la mer⁹ disparus¹⁰ et le sal des cheveux et le
 jour qui va paraître et qui est plus vide que le reste du monde

Figure 1.3 Manuscrit du poème « coiffures de thuyas... »

106
 Tous les maraudeurs de ruelles sont
 coiffés de thuyas. Il pousse des cactus
 à la place des bornes-fontaines, et des
 primevères aux yeux des filles. Des
 nageoires frétilantes raient les bitu-
 mes noirs de chaleur des reverberies
 alimentées par la bave. Les maisons
 font des chaînes dansantes au-dessus
 des magist rats encanaillés par le
 tabac et la morphine. Dans sa
 plus frêle hulte un ancien poète
 ronge la barbe où perchent des hi-
 bous pondus et des croissants
 de lune. Des sucrés d'orge font
 un repas de petits enfants blonds
 et les bassets promènent les seins
 filles au bout des cordes. Il y a une
 sentence qui est inscrite sur des poi-
 tures de tous les lutteurs enlacés
 pour la haine avec quoi on récolte
 beaucoup d'or. Dans le quartier juif,
 une synagogue a commencé son
 ascension au bout des câbles façonnés
 par les rabbins. Les dogues rognent
 les tapis ou ^{des personnes} juifs de carte font les
 mour emmêlés. Le soir est constellé
 de rosaces romaines et des momies
 poussent des plumes par les yeux, les
 vidués bien ajustés dans les cuis
 des juments. ~~de courbes~~.

Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BAnQ

Figure 1.4 Tapuscrit du poème « coiffures de thuyas... »

coiffures de thuyas les maraudeurs de ruelles il pousse des cactus
à la place des bornes-fontaines primevères des seins des filles 2
nageoires frétilantes dans le bitume mou les maisons de morphine
font le nid des magistrats dans l'état-major de la félicité un ancien
prusse est l'amour des sucres d'orge dans un repas de petits enfants 3
et les bassets promènent les jeunes filles au bout des cordes une
synagogue a commencé son ascension dans les cables d'un rabbin le
cuir est constellé de rosaces romaines et des momies poussent des
prunes par les yeux les mollaires bien ajustées dans les cuisses des
juments courbes

/00

Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BAnQ

Figure 1.5 Tapuscrit du poème « vapeurs »

vapeurs paradis terrestre

toute violation d'un traité dans la c^h^o^mⁱⁿ^é^e
chiffres romains
des nêles!

vedette de cinéma dans la Tour
patrie des Neslois article espagnol ressenti
pièces de serrure pièces du jeu d'échecs
(difformes)

chutes d'eau à l'intention de tirer du néant vieille armée
désert de pierrailles où l'air circule soigné

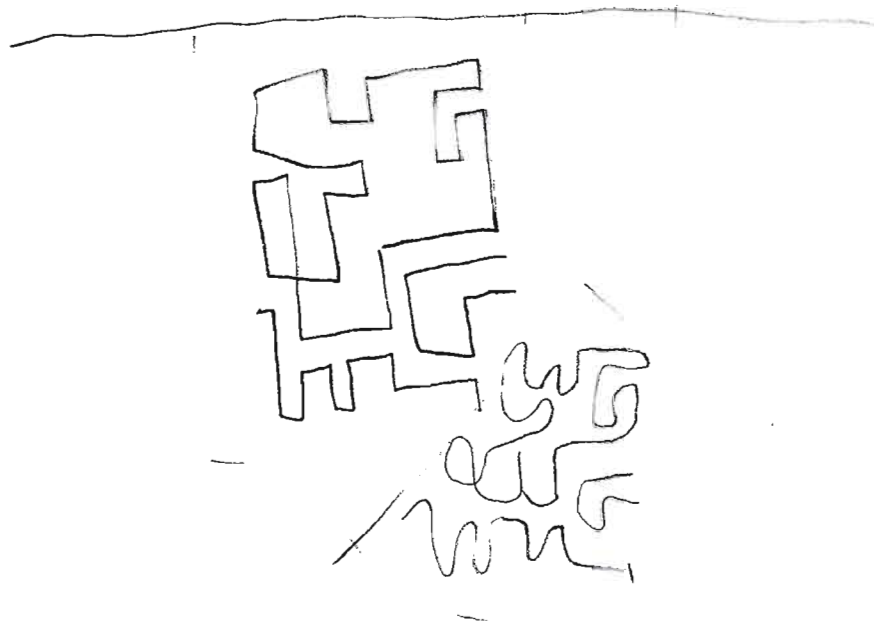
actes de dévotion
cheville
mèche de poils
règle de conduite
eut un saint curé
~~actes de dévotion~~-plante grimpante

consommer territoire placé sous la juridiction d'un évêque

Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BAnQ

Figure 1.6 Tapuscrit du poème « hémisphère »

h é m i s p h è r e p
a r é l i o n s e u
m o i s e a u t i s e u
n i o i e c r é e r
u e r i r o
m é n t e n t e r i r e s
r o i r e s e
d i



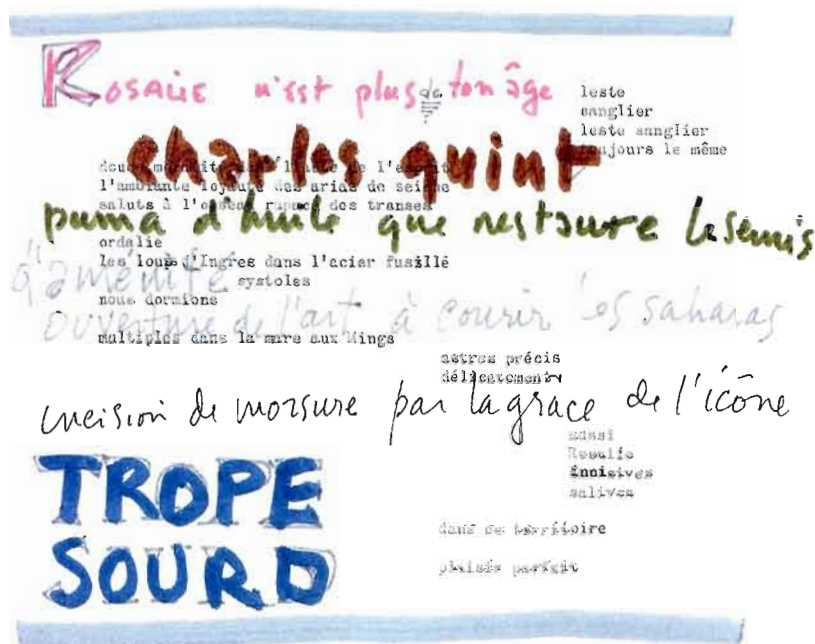
Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BAnQ

Figure 1.8 Tapuscrit du poème « orfèvrerie »

orfèvrerie
 sénévé niger névé
 oies tendresses
 rester terriers
 têtes
 austère errer lanière désir soignée
 île
 ouvrages d'or ou
 argent donne naissance
 un glacier montard noir sa
 capitale est Niaméy niveaux de basse-
 cour témoignages d'affection subsister à
 sans les lieux où les livres se recitent
 crânes
 rigoureux se tromper courroie intention réy
 olue
 site de Montréal

Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BAnQ

Figure 1.9 Manuscrit du poème « ROSALIE »



Source : fonds d'archives Paul-Marie Lapointe, cote MSS47, Centre d'archives de Montréal, BANQ

BIBLIOGRAPHIE

I. Objets d'étude

Recueils étudiés

Lapointe, Paul-Marie, *Le Vierge incendié*, Montréal, Mithra-Mythe éditeur, 1948, 106 p.

———, *Le Vierge incendié*, suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, 171 p.

———, *écRiturEs*, T. 1, Outremont, L'Obsidienne, 1980, p. 1-400.

———, *écRiturEs*, T. 2, Outremont, L'Obsidienne, 1980, p. 401-888.

Fonds d'archives

Fonds Paul-Marie Lapointe. Localisation et cote : Centre d'archives de Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, MSS47. Datation des documents : 1947-2004. Instrument de recherche disponible : liste sommaire.

Autres recueils et livres d'artistes

Lapointe, Paul-Marie, *Pour les âmes*, précédé de *Choix de poèmes/ Arbres*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1965, 118 p.

———, *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Ottawa, Les Éditions de l'Hexagone, 1971, 270 p.

———, *Tableaux de l'amoureuse*, suivi de *Une unique, Art égyptien, Voyage & autres poèmes*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1974, 101 p.

———, *Bouche rouge, avec lithographies de Gisèle Verreault*, Outremont, L'Obsidienne, 1976, 34 f. (18 feuillets et 16 lithographies)

———, *Arbres, avec cinq sérigraphies de Roland Giguère*, Montréal, Éditions Erta, 1978, 23 p. (5 planches couleur)

———, *Tombeau de René Crevel, avec gravures de Betty Goodwin*, Outremont, L'Obsidienne, 1979, 93 p. (7 gravures)

———, *Le Sacre. Libro libre para Tabarnacos libres*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, coll. « Poésie », 1998, 316 p.

———, *Espèces fragiles*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 2002, 91 p.

———, *L'espace de vivre. Poèmes 1968-2002*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2004, 635 p.

Ouvrages et articles sur Paul-Marie Lapointe

Arcand, Pierre-André, « *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images du pays*, vol. VIII (1974), p. 11-38.

Audet, Jacques, « Figures du rythme dans *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, 244 f.

Beausoleil, Claude, « Portrait d'un poète en révolutionnaire tranquille », *La Presse*, 9 juin 2002, p. B5.

Bissonnette, Thierry, « Paul-Marie Lapointe : le verbicruciste incendiaire », *Nuit Blanche*, No 98 (printemps 2005), p. 6-7.

Blais, Jacques, *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2001, 276 p.

Bourassa, André-Gilles, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p.

———, « Une nuit particulière », *Études françaises*, vol. 16, No 2 (avril 1980), p. 29-46.

Dostie, Gaétan, « Paul-Marie Lapointe : le sismographe du Québec », *Présence francophone*, No 7 (automne 1973), p. 102-116.

Dufour, Christyne, « Bibliographie de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, vol. XVII, No 51 (printemps 1992), p. 458-468.

Dumont, François, « Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, vol. XVII, No 51 (printemps 1992), p. 411-423.

———, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.

Haeck, Philippe, « *Le Vierge incendié*, une nouvelle écriture », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1972, 123 f.

Laflèche, Guy, « Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe », *Études françaises*, vol. VI, No 4 (Novembre 1970), p. 395-417.

Major, Jean-Louis, *Paul-Marie Lapointe : la nuit incendiée*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, 136 p.

Marquis, André, « Démystification ou fumisterie? À propos d'*écRiturEs*, de Paul-Marie Lapointe », *Canadian Literature*, No 130 (automne 1991), p. 118-128.

———, « Les stratégies énonciatives dans *Le Vierge incendié* », *Voix et Images*, vol. XVII, No 51 (printemps 1992), p. 424-434.

Maugey, Axel, *La poésie moderne québécoise : poésie et société au Québec 1937-1970*, Montréal, Humanitas, coll. « Nouvelle optique », 1989, 280 p.

Melançon, Robert, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1987, 201 p.

Montpetit, Caroline, « Liberté couleur d'homme. Paul-Marie Lapointe : "aller au bout de ce que l'on pense" », *Le Devoir*, cahier Livres, 30 mars 2002, p. D1.

Mossetto, Anna Paola, « *Bouche rouge* : livre d'art et d'amour », *Voix et Images*, vol. XVII, No 51 (printemps 1992), p. 446-457.

Nepveu, Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie du silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2002, 360 p.

Viviers, Isabelle, « Collages et jeux poétiques dans *Tombeau de René Crevel* de Paul-Marie Lapointe », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université du Québec à Trois-Rivières, 2002, 155 f.

Entretiens et dialogues

Fisette, Jean et Michel van Schendel, « En liberté, comme un papillon, un arbre! », *Voix et Images*, vol. XVII, No 3 (printemps 1992), p. 387-410.

Lapointe, Paul-Marie et Robert Melançon, « L'injustifiable poésie », *Études françaises*, vol. XVI, No 2 (avril 1980), p. 81-102.

II. Corpus critique

Poésie et écriture fragmentaire

Aquien, Michèle et Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1997, 128 p.

Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 410 p.

Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, 288 p.

Genette, Gérard (dir. publ.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 245 p.

Martel, Jacinthe, « *Au bras des ombres* ou “les archives du vent” », *Tangence*, No 78 (été 2005), p. 133-150.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard/ NRF, coll. « Le Chemin », 1970, 178 p.

Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, LaSalle, Les Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 329 p.

Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 254 p.

Figure littéraire

Aubral, François et Dominique Chateau (dir. publ.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999, 289 p.

Auerbach, Erich, *Figura*, traduction de Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993, 94 p.

Benjamin, Walter, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, 389 p.

Bernier, Marc André, « La figure comme pratique idéologématique, suivi de *Figura*, d'Erich Auerbach », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1991, 147 f.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire*, T. 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.

Lefebvre, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, 1997, Paris, L'Harmattan, 253 p.

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « D'Esthétique », 1971, 428 p.

Montandon, Alain (dir. publ.), *Signe/ Texte/ Image*, Meyzieu, Césura Lyon Éditions, 1990, 211 p.

Vandendorpe, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Éditions Boréal, 1999, 271 p.

Livre d'artiste, poésie visuelle et poème-tableau

Alix, Sylvie et Philippe Sauvageau (dir. publ.), *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1993-1997*, Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec, 1999, 228 p.

Bohn, Willard, *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914-1928*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 228 p.

Bonnefoy, Yves, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1999, 277 p.

Bourneuf, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'Instant même, coll. « Connaître », 1998, 164 p.

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979, 427 p.

Butor, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969, 181 p.

Chapon, François, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1879-1970*, Paris, Flammarion, 1987, 319 p.

Chazaud, Olivier et Bernard Sichère (dir. publ.), *Peinture et littérature*, Paris, Éditions Paris 7/ Denis Diderot, coll. « Textuel », 2000, 126 p.

Cornu, Geneviève, « Écriture, peinture. Des calligrammes aux pictogrammes », *Semiotica*, vol. 44, N^{os} 1-2 (1983), p. 123-135.

Garnier, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard/ NRF, 1968, 202 p.

Le Grand, Éva (dir. publ.), *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiří Kolář*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 341 p.

Lengellé, Martial, *Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, Éditions André Silvaire, coll. « Connaissez-vous ? », 1979, 172 p.

Louvel, Liliane, « Nuances du pictural », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, No 126 (avril 2001), p. 175-189.

Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 256 p.

Mathieu-Castellani, Gisèle (dir. publ.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Les Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1994, 264 p.

Maunet, Isabelle, « Du matériau scripturaire à l'espace de la page. Les manuscrits de "poèmes-tableaux" », *Génésis*, No 10 (1996), p. 73-94.

Peignot, Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1994, 461 p.

Peyré, Yves (dir. publ.), *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.

Reverdy, Pierre, *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, 366 p.

Sacks-Galey, Pénélope, *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres modernes/ Minard, 1988, 229 p.

Saint-Martin, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 1968, 172 p.

Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1997, 274 p.

Zali, Anne et Anne Berthier, *L'aventure des écritures. Naissances*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997, 223 p.

III. Ouvrages de référence et de théorie générale

Aquien, Michèle et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1999, 753 p.

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française/ Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1990, 256 p.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 191 p.

———, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 105 p.

———, *Communications 16. Recherches rhétoriques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 356 p.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1956, 738 p.

Jabès, Edmond, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, 110 p.

Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, T. III : 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History-Essays in Stylistics*, New York, Russel & Russel, 1962, 236 p.

IV. Médiagraphie

Dictionnaire International des Termes Littéraires, en ligne, <<http://www.ditl.info>>, consulté le 15 septembre 2006.

Encyclopédie canadienne. HISTORICA (L'), « Paul-Marie Lapointe », en ligne, <<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0004533>>, consulté le 14 avril 2007.

FIGURA. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, en ligne <<http://www.figura.uqam.ca/index.html>>, consulté le 22 mai 2007.

Livre brisé de Roland Barthes. Colloque en ligne Actualité de Roland Barthes (Le), en ligne, <<http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>>, consulté le 15 juillet 2007.

Mallarmé.net, « coup de dés », en ligne, <<http://www.mallarme.net>>, consulté le 12 juin 2006.